北京电影学院教材

中国电影史

钟大丰　舒晓鸣　著

中国广播电视出版社

责任编辑：王本玉

封面设计：周登富

ISBN 7-5043-2784-0

0 1>

9 787504 327840

ISBN 7－5043－2784－0/ G・1040

定价：14.00元

中国电影史

钟大丰　舒晓鸣　著

中国广播电视出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国电影史/钟大丰，舒晓鸣著. —北京：中国广播电视出版社，1995.8

ISBN 7-5043-2784-0

Ⅰ.中… Ⅰ.①钟… ②舒… Ⅲ.电影史-中国

Ⅳ.J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 13903 号

中国电影史

作　　者:	钟大丰　舒晓鸣
责任编辑:	王本玉
监　　印:	戴存善
出版发行:	中国广播电视出版社
电　　话:	86093580　86093583
社　　址:	北京复外大街 2 号（邮政编码 100866）
经　　销:	全国各地新华书店
印　　刷:	地矿部保定地质工程勘察院美术胶印厂
开　　本:	850 × 1168 毫米 1/32
字　　数:	188（千）字
印　　张:	7.25
版　　次:	1995 年 8 月第 1 版 2001 年 10 月第 2 次印刷
印　　数:	4001-8000 册
书　　号:	ISBN 7-5043-2784-0/G · 1040
定　　价:	14.00 元

（版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换）

目　　录

绪　论…… (1)

第一章　“影戏” —— 中国电影的奠基(1896 年～1932 年) … (5)

第一节　最初的尝试 …… (5)

第二节　“影戏”——中国主流电影传统的形成 …… (11)

第三节　新文人的旧电影 …… (16)

第二章　30 年代电影(1932 年～1937 年) …… (21)

第一节　时代变革带来了电影的变革…… (21)

第二节　现实主义与左翼电影剧作中的两种风格 …… (28)

第三节　在继承的基础上创新 …… (34)

第四节　在学习中探索 …… (42)

第五节　探索有声电影的艺术规律 …… (52)

第三章　战时与战后(1937 年～1949 年)…… (61)

第一节　从延安到重新高涨 …… (61)

第二节　“影戏”电影统治地位的确立…… (69)

第三节　“文华”与非主流电影的艺术探索 …… (77)

第四章　“十七年”中国电影(1949 年～1966 年)…… (84)

第一节　“十七年”中国电影的发展轨迹 …… (84)

第二节　“十七年”各个时期的艺术特点 …… (99)

第三节　“十七年”中国电影的主导样式及其它…… (113)

第四节　“十七年”中国电影的小结 …… (118)

第五章　“文革”时期的中国电影(1966 年～1976 年) …… (127)

第一节　“纪要”的发表及江青对中国电影的全盘否定 …… (127)

第二节 “三突出”的创作原则及样板戏电影的摄制“经验” …… (130)
第三节 故事片的创作情况 …… (135)
第六章 “新时期”的中国电影(1976 年～1989 年) …… (140)
第一节 “恢复时期”的电影创作情况(1976 年 10 月～1978 年 12 月)
…… (140)
第二节 第一次创新浪潮(1979 年～1980 年) …… (143)
第三节 老导演的新成就 …… (151)
第四节 中年导演的成熟 …… (172)
第五节 青年导演的崛起 …… (199)
第六节 多元化的探索 …… (210)
结束语…… (219)
主要参考影片…… (223)
主要参考阅读文献…… (224)
后记…… (226)

绪论

马克思说过："人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去继承下来的条件下创造。一切已死的先辈们的传统，像梦魔一样纠缠着活人的头脑。"这段话不仅适用于整个人类历史，也同样适用于中国电影艺术发展的历史和现实。

《中国电影史》这门课程的目的是向学习电影创作的学生们介绍各个时期主要的艺术运动和艺术思潮、重要的电影艺术家和代表性作品等，以求有助于了解中国电影的历史发展线索和优秀传统。为适应教学的需要，我们以教学中现有的影片资料为基础，着重从艺术发展的角度介绍中国电影的历史。我们希望这些知识能帮助同学们在将来的创作中更好地继承和发扬中国的民族电影传统中有益的经验，推动中国电影的不断发展。

一、电影史是学习电影的基本功

电影艺术发展的历史，实际上就是一代一代电影艺术家们不断探索电影艺术规律，挖掘电影的艺术表现能力的过程。中国有自己悠久的民族文化传统，有自己特殊的审美心理和思维方式。中国电影也有着自己特有的电影观众群。当我们在中国这块土地上进行电影创作时，无论是否愿意，都必须面对中国电影发展的历史传统。对于这一传统，无论是要继承，还是要突破，我们都必须了解它。不充分认识这些像梦魔一样纠缠着我们头脑的传统，我们的一切探索都难免带有某种盲目性。

学习电影史，首先需要了解电影历史发展的一些基本特点。它们制约着电影的发展方向和发展道路。

首先，电影是一种物质生产和精神生产的结合物。它是近代

科学技术发展的产物，拍电影需要比较大量的技术、设备和资金等方面的条件，需要一整套工业和经济体系。这是与其它物质生产部门比较接近的。因此，电影不像绘画、音乐、舞蹈等其它艺术门类那样可以较少受到经济和物质条件的制约，创作者有更大的主动性。同时，由于影片的摄制需投入较大的资本，就需要尽快收回。这样也使电影的商业性比其它艺术门类表现得更加明显。艺术本来是离社会经济基础比较远的意识形态方式，但由于这些因素的影响，使电影的发展与社会和经济的条件及这些条件的变化有了比较紧密的联系。电影在艺术上的发展也常常直接或间接地反映出当时的社会政治经济状况或群众的要求。如大危机后好莱坞影片的泛滥和战后新现实主义的兴起等都是如此。在中国电影中就表现得更加明显了。所以，电影是艺术创作又是商品生产，是以物质形态体现的精神产品。它有双重特性，不仅受艺术规律的支配，又受商品生产和价值规律的支配。这种双重作用和双重价值经常发生矛盾。这种矛盾在电影发展的历史中常常通过艺术家与制片人的矛盾表现出来。

其次，电影的另一个重要特点，它是一门综合艺术。这不仅意味着电影中包含了文学、戏剧、音乐、美术、舞蹈等各个艺术门类的艺术因素和艺术经验，而且还在于有声电影是视觉和听觉两种传播媒介的综合。从这个意义上，电影是一门非常复杂的艺术。电影发展的历史在很大程度上是不断探索运用构成电影的各种艺术因素的规律的历史。这些因素常常是互相影响、互相制约的。不同的电影风格或流派的形成，也在很大程度上是由于对这些因素的不同认识和不同态度所决定的。经常注意到这一点，对于我们理解和认识不同的创作者或电影流派的主张以及它们在电影史中的地位是有意义的。

与此相联系的是，由于电影中包含了各种不同的艺术因素。所以，电影不可能像文学绘画等艺术门类那样，可以或者必须是个体劳动。而电影必须是一种集体的创作活动。这样，影片也只能

是集体劳动的结果。编剧、导演、摄影、录音、美术、表演等各个部门的创作劳动是互相制约的，最后完成的作品只能是各方面合力的结果。所以，在电影创作中，“文”如其人，又不尽如其人。影片尽管基本上能反映出主要创作人员的创作个性，但是又不一定能完全正确的反映，还要受到其他方面的影响。而且对于具体影片来说，有的主要反映编剧的创作个性，有的则主要反映导演的创作个性。在对于电影创作者与作品之间的关系的把握方面，往往呈现出比其他个体劳动创作的艺术更加复杂的现象。

最后，电影史的另一个特点就是电影的发展是受到技术条件发展的限制和制约的。电影是艺术产品，同时又是科学技术的结晶。从电影产生以来，电影技术发生了非常巨大的进步。每一个时期的电影创作都受到技术条件很大的影响和限制。许多艺术技巧的发展也都是随着技术的进步而实现的，许多艺术主张和理论的产生也是与技术的发展有很大关系的。所以我们在了解一个时期的创作的时候，也应对这个时期电影技术所达到的水平有所了解。这对了解电影艺术的发展规律是会有所帮助的。

二、中国电影发展的历史特点

中国电影基于其特殊的历史环境，在其历史发展中不仅表现出与世界电影发展有共同点，同时也表现出一些独特的特点。因此，在开始叙述中国电影的历史发展之前，我们有必要先对中国电影历史发展的基本特点作几点说明。

首先，中国电影与其所处的时代生活和社会历史条件有着特别直接和紧密的联系。这一点与许多外国电影相比表现得尤为突出。社会历史的变革直接影响着中国电影在思想内容和艺术形式上的变革。这是我们认识和把握中国电影历史的一个基本出发点。

其次，中国电影的创作在很大程度上受到中华民族的历史文化传统和民族的审美心理传统的深刻影响。这有的是创作者有意追求的结果，但更多的是文化心理积淀的无意流露。它们影响着

中国电影民族风貌的形成。

第三，中国电影由于其产生过程中特殊的历史环境，使其与中国的戏剧和文学保持了一种特殊紧密的联系。尤其是戏剧的影响，在中国电影的发展中表现得更加明显。这种现象对中国电影艺术特点的形成和发展道路都有很大影响。这种影响在不同的历史时期既有积极作用也有消极作用，其中的经验和教训都是应当记取的。

第四，与世界电影艺术和技术发展水平相比，中国电影的技术水平相对来说一直比较落后。这与中国整个社会政治、经济、科学和文化水平有关。这决定了中国的创作者们一方面是在一边学习、一边摸索，另一方面又是在比别人更艰苦的条件下进行艺术创作的。

最后，在中国电影中，各个艺术创作部门之间的发展是不平衡的。有的部门受到较多的重视，而另一些本应同样受到重视的方面却显得相对不足。这固然与整体技术水平相对落后的状况有关，但与创作者们的电影观念也分不开。总的来说，在中国电影中与叙事直接联系的方面普遍发展较快，面对其它艺术技巧方面（特别是造型方面）的关注则显得不够。

电影是一门最年轻的艺术。19 世纪末，当世界文艺从古典时期迈向现代的时候，电影刚刚诞生。在中国，当“五四”之后中国现代文学开始兴起的时候，中国电影才开始故事片创作，无论从内容上和形式上都还没有摆脱原始状态。在短短的几十年中，正努力追赶着现代文艺的步伐，并正在逐步走向成熟。这使我们无法直接套用传统的历史或文学史的分期方法来叙述电影的历史，而只能尝试寻找更能反映中国电影发展道路的方法进行叙述。

第一章 “影戏”——中国电影的奠基（1896年～1932年）

从电影诞生、传入中国到1932年左翼电影运动兴起之前是中国电影发展的初期阶段。这一时期，中国电影从无到有，奠定了初步的事业和艺术经验的基础。中国电影的拓荒者们为使电影这一外来的新生艺术在中国扎下根来，付出了艰苦的劳动。

第一节 最初的尝试

一、电影传入中国

1. 最初的电影放映

电影的发明，经过了19世纪许多科学家无数的探索和实验。但它真正诞生的日子，通常是从1895年12月28日法国人卢米埃尔兄弟在巴黎第一次公开放映他们摄制的《工厂大门》、《火车进站》等最初的电影片断时开始算起的。电影形成的时候，正是资本主义迅速向全世界扩张的时期。电影这个帝国主义时代的新奇发明，也随着殖民者的足迹迅速地漫延到世界的各个角落，也很快传到了中国。

卢米埃尔兄弟第一次放映活动取得成功之后，便迅速扩大他们的影片生产和放映范围。他很快派出了几十个人到世界各地放映影片和拍摄素材，其中有的人也来到了中国。在现存的卢米埃尔的影片资料中还可看到当时他的摄影师拍摄的中国集市上卖煎

饼、理发的人们等镜头。

中国人最早看到的电影也是由外国人带来放映的。1896 年 8 月 11 日（光绪 22 年中秋节），上海徐园的杂耍游乐场中推出了一种新鲜玩意儿，人们管它叫做“西洋影戏”。这是关于电影在中国放映的第一次纪录，它仅发生在电影发明的半年之后。这次放映据说主要是法国影片。第二年的夏天，1897 年 7 月，又有美国人到上海放映电影。这时放映的地点、场次和片目内容都比一年前要多了。这些美国片商的影片，大多是原来爱迪生为其“电影视镜”所拍摄的影片。1899 年，西班牙人雷玛斯首先将一些有简单情节的故事短片拿到中国来放映。后来他成了在中国第一个经营电影院的商人，于 1909 年在上海建起了中国第一座专业影院——虹口大戏院。

1902 年，北京打磨厂的福寿堂茶馆也开始放起了电影，并很快传入了清宫。在 1904 年慈禧太后 70 大寿时，英国公使送去了放映机和影片助兴。可是中途发生事故，胶片起火爆炸，从此西太后下令禁止在宫中放映电影。但这并不能阻止电影放映在民间的发展，茶楼戏园中放“影戏”的越来越多起来，而且在天津、汉口、广州等口岸城市也都相继出现了电影，放映活动越来越普遍起来。

电影刚刚在中国放映时，人们把这种新鲜玩意儿称为“西洋影戏”、“电光影戏”、“美国影戏”等，后来逐渐简化为“影戏”，成了中国人早年对电影的通用名称。

在中国最早放映的这些影片大都是些很短的片断，主要有三种内容：

纪录片：《俄皇游巴黎》、《马德里街景》、《火车进站》等。

特技片：用毯子变女人等。

滑稽片：如两自行车相撞，致使无数自行车撞作一团，一人睡觉被虫咬所扰之窘状等。

电影最早使中国观众震惊并为之吸引之处，正在于它那梦幻

般记录和再现活生生的生活图景的本领。当时的观众在其所写的文章中称这些影片中“人物活动，惟妙惟肖，属目者皆以为此中有人，呼之欲出也”。他们对这种：“数万里在咫尺，不必求缩地之方，千百状而纷呈”的奇景惊叹不已，认为电影是“开古今未有之奇，泄造物无穷之秘”。这可以说是中国人对电影的最初认识。

2. 独特的放映方式

辛亥革命前后，才逐渐开始放映一些有简单故事情节的短片。在第一次世界大战之前，专门放映电影的正式影院在中国还很少。绝大多数影片是在茶楼戏园中作为演出间歇时的余兴节目放映的。这些影片的放映方式与西方初期集市影院的放映方式有很大不同。一个本世纪初在天津开过影院的英国人回国后在当地报纸上撰文介绍了在中国经营影院的这种独特的形式。他像中国跑码头的艺人一样，站在放映场外叫喊着招徕观众入内观看。放到精彩之处，再停下来收钱，收完钱后再关上灯继续放映。观众也是坐在桌前边喝茶、吃瓜果边看。每到换本开灯时，卖东西的小贩、扔毛巾把的跑堂川流不息。影片放映常常与戏曲、说唱以及文明戏演出穿插在一起。这种茶楼戏园式的放映方式延续了相当长的时间。直到第一次世界大战后美国的多集长片越来越多地输入中国，专业影院才逐步取代了这种茶楼戏园式的放映方式。这种独特的放映方式，影响着人们的欣赏心理和欣赏习惯。它对于中国初期电影创作者和观众群的形成，对于影片内容和形式上许多艺术特点的形成，都产生着相当大的影响。

3. 作为帝国主义经济文化侵略的外国影片输入

早期外国影片的输入中国，是帝国主义对中国进行经济和文化侵略的一个组成部分，许多外国人在中国开设影戏院、建立放映网、输入影片都是以赚钱为直接目的的。正像人们早就指出的那样，这些影片除极少数之外，绝大多数“都是把这近代的色情文化和近代人的性的潜力，兑换为经济价值而博得巨利的”。特别是辛亥之后开始大量输入，风行一时的美国多集侦探片《红圈》、

《黑衣盗》等，可说是集诲淫诲盗之大成。这些影片把许多腐朽的生活方式和文化思想形象地展示给中国观众，带来了相当恶劣的后果。当时不少犯罪活动都是直接从这些影片中学来的。而且这些影片中的许多情节内容和表现方法，也成了早期中国电影的模仿对象。这不仅毒化了观众，也毒化了电影工作者，曾给中国电影带来了十分广泛的影响。

然而，外国影片尽管带来了种种恶劣的影响，可它毕竟把一种新的娱乐形式和传播手段介绍给了中国人。电影一旦在中国扎下根来，就成了中国人类文化的一个组成部分。面对电影市场在中国发展的现实，也刺激了中国人自己摄制影片的愿望。

二、中国初期的电影生产和电影企业

1. 最初的拍片尝试

最早几年中，在中国领土上拍摄影片的都是些外国人。卢米埃尔和爱迪生的摄影师都曾到过中国。但他们拍摄的大都是些猎奇性的素材，如集市上的乞丐、大辫子、小脚女人以及帝国主义侵略军等等。中国人当然不满足于只在银幕上看到这样的中国景象，他们也期望能在银幕上看到中国人自己拍摄的电影。

中国人最早的拍片尝试是从1905年秋开始的。1892年，从日本学过照相的任景丰在北京前门外开了中国第一家照相馆。到1905年，这家“丰泰照相馆”已办得相当红火了。老板又想出了新花样。任景丰和他的照相技师刘仲伦弄了一台摄影机和一些胶片，请来当时正红遍京城的著名京剧老生谭鑫培，就在照相馆的院子里拍摄了谭鑫培的拿手戏《定军山》中的几个表演片段。在此后的几年里，他们又为其它一些名演员拍了一些戏曲片段，并且拿到戏园子里去放映过。这些影片基本上都是选择的做功、武打或舞蹈一类以动作性为主的场面。由于这只是最初的尝试，技术质量还不很高。1909年，丰泰照相馆失火，这最初的拍片尝试也暂告一段落。这最初的尝试虽是短暂的，但它毕竟预示着一个

新事物在中国的诞生。中国最初的拍片尝试始于戏曲片，这本身也是一个极富象征意义的历史现象。它反映了中国电影一诞生就迅速地与民族文艺传统结下了不解之缘。

2. 商业投机风潮与中国电影事业基础的初步开创

辛亥革命前后，中国的电影摄制停顿了几年。这期间虽有外国人试着拍了些影片，但没什么可观的成果。1913 年郑正秋、张石川等人拍了一部稍有简单情节的短片《难夫难妻》。这可以说是中国故事片摄制的开端。影片以嘲讽的方式表现了包办婚姻的结婚过程。这部影片的制作者们大都是一些文明戏（与传统戏曲有很深联系的一种中国初期的话剧形式）演员，影片的编导者对电影也还知之甚少。影片的拍摄也是像在文明戏舞台上排戏演戏一样地表演，用固定的机位一个镜头完整地纪录下来。《难夫难妻》的拍摄尽管还十分原始，但它毕竟开辟了中国电影的一个新的历史阶段。同年，另一个搞文明戏的人黎明伟在香港也拍了一部根据庄子故事改编的影片《庄子试妻》，并第一次被带到国外去放映了。这时中国电影的生产虽已开始起步，但影片生产还时断时续、很不正规。几年中只出了描写鸦片毒害的《黑籍冤魂》等很少几部影片。只有进入 20 年代拍了《阎瑞生》、《海誓》和《红粉骷髅》等三部最早的长故事片之后，影片的摄制在中国才开始出现了较大的发展。

在开始摄制长故事片前后的几年间，中国也逐渐形成了一套电影企业和发行放映系统。中国初期的电影制片基地和发行放映的市场主要集中在上海。上海当时是中国最大的半殖民地半封建都市，是所谓“冒险家的乐园”。中国电影一出现就被打上了半殖民地半封建社会的深刻烙印。其最明显标志就是其商业投机性。中国最早的一些电影企业大部分都是为了商业投机的目的而兴办的。许多电影公司只是几个人凑些钱拍一两部影片，赔了本或捞一把就不干了。这种情况决定了中国的电影工业从一开始就缺乏坚实的经济技术基础。另一方面由于这种商业投机性，也造成在

创作上一味迎合市民观众的低级趣味，粗制滥造地盲目模仿外国的商业影片。这一切使得最初的中国电影成了一股脱离时代、脱离人民生活的浊流。

但是，尽管在这种混乱的局面下仍然有一批有志之士对中国电影事业和艺术基础的奠定付出了艰苦的劳动。如旧中国最有影响的出版机构之一商务印书馆从1917年开始经营电影，次年便成立了“活动影片部”。它不仅拍一些故事片，还拍了不少纪录片、教育影片，在一段时间中坚持了严肃的制片方针。尤其值得一提的是它在1920年为梅兰芳拍摄的《春香闹学》和《天女散花》两部戏曲片。这两部影片制作态度认真，在技巧上也达到了当时的较高水准，比之《定军山》时期已有了巨大的进步。影片把京剧表演按照无声电影拍摄的需要进行了一系列的改造，在保持戏曲表演特点的前提下，比较注重运用电影的艺术手段进行表现，在当时取得了较好的效果，无论是从戏曲片这一片种的创作还是在为民族传统艺术与电影表现手段的结合等方面都做出了有意义的探索和尝试。“商务印书馆”活动影片部可以说是中国民族资产阶级认认真真地把电影作为一种事业来办的开端。

此外，还有一些人虽然开始也是以投机为目的涉足电影，但最终致力于电影事业并取得了相当的成果。如张石川、郑正秋等人创办的旧中国出片最多、历史最长的“明星”影片公司，今天香港“邵氏”公司的前身“天一”影片公司，大中华百合公司，及其它民族资产阶级兴办的“长城”、“神州”影片公司等，形成了一批比较稳定的电影生产队伍。在20年代末期又由其中一些公司联合成立了“联华”影业公司。与大量存在的“皮包公司”式的投机性小公司不同。这些较大的电影公司逐步建立起来一些各具特色的电影生产和经营体制。“明星”公司是一个规模较大、较集中的电影制作机构。它陆续投资在上海建起摄影场，不仅自己拍摄影片，有时还承揽为小公司制作影片或把摄影场租给小公司拍摄。“明星”自己并不经营影院系统，而是采取出售拷贝和出租分

成的方式发行影片。“天一”则在上海、香港等地分别设立了几个分厂，生产和管理都相对独立。而且它对东南亚的华人社会很重视，在影片生产和发行方面都有针对性地对待。而后来建立的“联华”公司是由几家制片厂和某些发行院线联合组成的。其负责人罗明佑原来就是一个经营电影院的资本家。他建立起一个从生产到发行的带垄断性质的综合企业，不仅在上海、北京等地分别设厂，还在华北等地区拥有自己的影院系统，使其具有较强的经济力量和竞争能力。进入30年代后，这三家大公司都有所发展，形成了“三足鼎立”的局面，成为左右中国电影市场的主要力量。这些电影公司对中国电影发展的历史功罪各有不同，但它们的出现为电影艺术的发展提供了一定的物质基础。有了这种事业的基础，中国电影才有可能在艺术上逐渐进步。

第二节　“影戏”——中国主流电影传统的形成

一、郑正秋与“影戏”传统的建立

1. 郑正秋与张石川

从20年代初期开始，中国的电影生产开始逐渐走上轨道。与此同时，中国电影也开始在艺术上逐步形成了一套创作方法和创作风格，它渐渐形成了一种传统，它对这以后中国电影的发展产生着十分深远的影响。我们可以把这种传统称为“影戏”。“影戏”是30年代中期以前中国人对电影的通用名称，直到30年代左翼电影运动兴起之后才逐渐被“电影”一词所取代。实际上，“影戏”这一名称很形象地反映了当时电影创作的特点，也反映出当时的电影工作者的电影观念。一位当年曾从事过电影编剧的老文人回忆初期中国电影时讲道：“电影初到中国，也称为影戏。大家只说去看影戏，可知其出发点是从戏剧来的”。中国电影传统的形成正是与当时的戏剧有着直接的关系的。这一点在当时郑正秋、张石川等人为代表的电影创作主潮中很明显地表现出来。

1922年，张石川、郑正秋等人组成了明星影片公司，很快便领导了当时中国电影创作的潮流。这主要是由于郑正秋所起的作用。

郑正秋（1888年～1935年）是中国电影事业的开拓者，也是早期最主要的电影艺术家。他早年以“药风”为笔名从事戏剧评论，主张戏剧应是改良社会、教化民众的工具，对提倡新剧、改良旧剧做了不少工作。辛亥革命之后，他参加了中国第一部短故事片《难夫难妻》的创作，担任编剧并与张石川联合导演。在这部影片中他以嘲讽的笔触抨击了封建婚姻制度对人的摧残。这之后郑正秋曾一度离开电影创作，进行了不少文明戏的创作和演出。

“明星”公司成立之初，其主要负责人张石川所实行的创作方针与当时大多数投机性电影公司相去无几，主要作品是些滑稽短片等商业性影片。虽然其中的《劳工之爱情》等影片在制作上较别人精致一些，但总的来说成果甚差。后来改按郑正秋的创作主张实行，才使经营和创作有所起色。郑正秋坚持主张以艺术形式进行社会教化的方针，把他丰富的戏剧经验运用到电影创作中来，形成了自己独特的创作风格。

1923年由他编剧、张石川导演拍摄了长故事片《孤儿救祖记》〔剧本梗概见《中国新文学大系（1927～1937）》第13集〕，并取得了巨大的成功。影片讲述了一个曲折动人的故事，描写女主人公余慰如在丈夫死后受到诬陷，被赶出家门。她含辛茹苦地带大了遗腹子。后来孩子进了祖父办的义学，并在一次意外的机会从坏人手中救了祖父，使祖孙、翁媳得以重聚。这部影片的内容是“善有善报、恶有恶报”的封建因果报应思想和主张平民教育的资产阶级改良思想的混合体。这在中国电影创作中是很有代表性的。在艺术形式上，《孤儿救祖记》没有像当时大多数中国电影那样盲目模仿西方电影，而是从中国传统的叙事艺术和舞台戏剧学习了许多表现方法运用到影片拍摄之中。《孤儿救祖记》是中国电影成为一种有民族特色的、独立的艺术形式的一个开端。它的

成功不仅在经济上拯救了“明星”公司和初兴的中国电影事业、促进了对电影的投资，而且在艺术上奠定了郑正秋在当时电影创作界的领导地位，推动了他的艺术主张的传播。这部影片的成功在使“影戏”风格在中国电影发展中占据主流地位方面起到了重要的作用。

此后，郑正秋又根据著名的鸳鸯蝴蝶派小说《玉梨魂》改编拍摄了同名影片，并相继拍了一系列以妇女生活为主要题材的影片，表现了他对封建伦理和婚姻制度压迫下的妇女所寄予的深厚同情。这是郑正秋创作的主导方面。

作为电影编导，郑正秋在艺术创作上也取得了相当的成就。然而就像当时有人曾指出的那样：“他不懂电影技术，有的是人生的阅历、舞台的经验”。郑正秋作为中国电影的拓荒者，其主要的功绩并不是把某种电影语言的具体表现手段介绍到中国来了，除了在电影事业的开拓方面的功绩之外，最主要在于他开创了中国电影从现实社会生活和从戏剧舞台艺术方面吸取丰富的创作养料的优良传统，为中国电影艺术道路的开辟奠定了基础。郑正秋有丰富的生活和舞台创作经历，他比较熟悉当时的生活，了解观众的喜好，善于虚构故事、烘托情节。因此他的作品比较能够抓住观众，特别是受到市民观众的欢迎，成为当时不少创作人员学习和模仿的对象。

张石川（1889年～1953年）是“明星”公司的另一个主要创作人员，同时又是公司老板。他主要从事导演创作。“明星”前期的大部分重要作品都有他的参加。与郑正秋相比，张石川更注重在创作上适应商业性的需要，但是在对电影的艺术追求方面他们之间有着很多一致的地方。尤其是张石川特别善于利用情节的起伏控制观众的情绪，造成较强烈的剧场效果。

郑正秋和张石川的影片创作，许多取材于以往成功的文明戏。他们的合作者也多是来自文明戏。这种情况在当时其它电影公司也相当普遍。因此，文明戏作为初期中国电影的主要艺术来源，在

很大程度上影响着中国电影的创作面貌。由于郑正秋、张石川等人的影片在商业上所获得的成功，使不少创作人员都模仿和学习他们，在艺术风格上受到他们的很大影响。使这类我们可以称之为“影戏”的创作风格成了初期中国电影创作的主流。

2. “影戏”主流电影的一些特点

这些主流电影主要表现出以下一些特点：

（1）这些影片大多披着一层社会教化功能的外衣，鼓吹所谓“含有褒善贬恶之意义”的主旨。以此为依据来编演故事。

（2）影片的创作原则是以戏剧化冲突原则为基础的。它们把“讲故事”——即情节的曲折生动作为衡量影片叙事成功的基本标准，注重影片叙事中的传奇、巧合等因素的应用，注意结构的跌宕起伏和严密有致。同时使人物形象的塑造服务于情节叙事的需要，常常把人物明显地分为善恶两方，在双方的冲突和撞击中展开情节，其结果则大多数都是以善良战胜邪恶而告终。

（3）在影片的时空表现上以较大的叙事段落的戏剧性场面中展开的故事来完成影片主要的表意任务，并把影片镜头语言的时空构成主要用于展现这种戏剧性的段落场面。

（4）在环境造型中重指示性轻再现性。摄影造型上重展现性轻表现性。表演与场面调度上注重单向、平面和大景别等等。

中国初期电影所积累的这些经验和形成的这些特点，为后来电影创作的发展奠定了基础。中国电影艺术正是在这一基础上开始起步的。初期中国电影的这一套创作经验，在郑正秋等艺术家的影片中可以结合成感人的艺术形象。但是在其他大多数创作者手中却很难达到那样的成就。这在很大程度上是由于初期中国的这些源于文明戏的主流电影与商业投机有着深刻的联系。它们严重脱离社会现实，忽视艺术规律，只是为了迎合市民观众的欣赏趣味面进行编造。这最集中地表现于一些末流的小市民电影之中。

二、市民电影的末流

在旧中国，电影的观众主要是上海等大都市中的中下层市民。他们一般文化素质和艺术旨趣都比较低。电影对他们来讲就是一种廉价的娱乐和消遣工具。他们面对生活的艰苦、社会的混乱等种种现象虽有所不满，但又无能为力，只好藉电影作为一种逃避和解脱的途径。电影观众的这种状况在很大程度上决定了商业电影的发展方向。许多出于商业投机心理而从事电影的人为了赚钱，便大拍迎合这类观众趣味的影片。在这种前题下影片生产中的模仿和粗制滥造的现象便十分明显地呈现出来。1924 年郑正秋改编拍摄《玉梨魂》取得商业的成功之后，人们群起仿效。很短的时间内就有大量的鸳鸯蝴蝶派文人涌入电影界。特别是 1927 年大革命失败之后，整个社会形势的恶化，更促进了中国电影界的浊流翻滚。电影园地里一时间竟出现了杂草恶株丛生而良苗受抑的不正常局面。

在上海这块半殖民地半封建的土地上，由于封建文化和帝国主义文化的不同影响，市民电影也产生了不同的创作分野。其中最有代表性的是以邵醉翁的“天一”公司为代表的维护封建传统的倾向，和王元龙等人的反映帝国主义奴化文化的所谓“欧化”风格的影片。邵醉翁 1925 年创办“天一”公司时就以“弘扬中华民族文化”相标榜，但实质上他宣传的是忠教节义那一套封建文化的糟粕。他的《忠孝节义》、《立地成佛》等一系列影片都是如此。而王元龙极力模仿和崇拜西方文化中腐朽没落的东西。这在《透明的上海》、《探亲家》中表现得淋漓尽致。

从 1927 年前后，随着中国电影事业的发展，市场竞争加剧。绝大部分创作者们更不得不放弃自己的思想和艺术追求而卷入日益混乱的商业角逐。为了吸引观众，在电影中先后掀起了古装、武侠、神怪等一系列热潮，使这种末流的商业性市民电影彻底统治了中国影坛。在这些影片中，赚钱是唯一的目的，艺术上便自然

而然地放弃了严肃的追求。因此大部分影片不仅在思想上毫无可取，而且在艺术上也粗制滥造。比起郑正秋等人的较严肃的影戏创作来，这些影片毫不顾及社会效果，而在艺术上它们则是向郑正秋等人模仿，在许多艺术的基本构成原则方面都表现出共同的特性。所不同的是，它们把文明戏舞台上的消极因素更多地带到了影片之中来。正是这些末流的市民电影与郑正秋等较严肃的创作一起，为中国电影中“影戏”传统的形成奠定了最初的基础。

第三节　新文人的旧电影

在初期中国电影圈中，占主导地位的是那些与文明戏有较深关系的人们，他们从思想方法上基本属于五四之前的旧知识分子。中国的资产阶级和小资产阶级知识分子加人电影行列要晚得多，在当时的影响也要小得多。但是他们在艺术思想和艺术方法方面则与后来电影的发展有着更直接的关系。

一、新知识分子进入电影界

1. 最早参加到电影中的新知识分子

最早参加到电影中的新知识分子是洪深。洪深是中国现代话剧的开拓者之一。他早年曾留学美国，1920 年刚回国后就开始涉足电影。1925 年他不顾许多亲朋的反对，参加了当时备受鄙视的电影业。他于 1924 年就写作了中国第一个电影剧本《申屠氏》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第 18 集〕。进入“明星”影片公司后，他从 1925 年起先后创作了《爱情与黄金》、《少奶奶的扇子》等一系列影片。从整体上看，洪深这时的电影创作虽然在思想深度和社会意义上比他同期的戏剧创作略有不及，但仍不失严肃。在艺术上，他吸收了国外电影戏剧的经验，表现了独到的艺术特色。特别是在人物的心理刻画上取得了一定的成就。

2. “长城”、“神州”

大约于此同时，另一些知识分子也在进行着探索。由这些知识分子组成的“长城”、“神州”两家影片公司的创作较明显地反映了这种追求。“长城”公司提出“问题剧”的口号，主张用电影反映社会问题。“神州”公司则主张“潜移默化”地用电影影响人们的世界观和生活观。他们大都受到新文化运动之后的“为人生而艺术”的主张的影响。

“长城”公司的主要创作人员侯曜便主张以电影艺术“表现人生”、“批评人生”、“调和人生”、“美化人生”。他 1924 年编导了影片《弃妇》，描写一个要争取独立的妇女被社会恶势力迫害致死的悲剧故事。他根据莫泊桑的小说《项链》改编影片《一串珍珠》时，添加了丈夫为赔项链而挪用公款被捕的情节，这也反映了其表现社会问题的愿望。

3. 田汉早期的电影主张

在这些知识分子之中，田汉早期的电影主张提得最明确，也最有代表性。田汉 1926 年组织了“南国电影社”，筹拍了《到民间去》和《断笛余音》两部带有明显民粹派色彩的影片。田汉把电影看作是“人类用机械造出来的梦”，强调电影是借胶片“宣泄现实世界被压榨之苦闷”。这种宣泄的主张强调的是作者的主观因素，这在当时是很有意义的。

这一时期的知识分子电影在许多基本方面与“影戏”主流电影是相当接近的。他们都重视电影创作的社会功能，也很注重向戏剧经验的学习和借鉴。但是由于出发点的不同，他们与“影戏”之间又有着很多不同。“影戏”是要“惩恶扬善”，在很大程度上是“代圣人立言”。而知识分子电影则从主题、题材、立意的个人色彩都要浓一些。这不仅仅是艺术风格上的主观色彩更浓了一些，同时也表现出其社会批判的意识与“影戏”电影之间的差别。

二、用电影手段实施自己的艺术主张

1. 一种新的艺术主张与新的电影主张

知识分子电影不仅反映了一种新的艺术主张，同时也是一种新的电影主张。知识分子电影在艺术上也明显表现出其特点，这部分得益于他们相对开阔的思想和艺术视野。由于他们都有较高的文化程度，可以直接接受西方文艺思想和电影经验，因此对待电影的认识也灵活些。他们把电影看作是一种“似画似戏的艺术”，因此对电影自身的艺术规律的探索采取了比较积极的态度。尤其是对运用视觉手段渲染气氛、调节节奏和刻画人物心理等方面开始引起了一定注意，有效地丰富了电影的视觉表现力。例如，我们把侯曜1927年拍摄的《西厢记》与张石川在10年后的1938年拍摄的同名影片作一比较就可能发现，虽然处理的是同一题材，但由于电影观念不同，做出的艺术处理便截然不同。张石川的影片情节完整、场景集中、镜头冗长而呆板；而侯曜的影片则在电影镜头的视觉表现方面下了很大的功夫，不同景别的镜头的运用及剪接和场面调度等都有不少独到之处。

2. 知识分子的电影也离不开他们所处的时代

当然，我们也应看到，这些知识分子的电影也离不开他们所处的时代。他们所做的也仅仅是最初的探索。而且这些探索也是在与“影戏”主流电影基本一致的戏剧化电影观念的大前提下进行的。处于半殖民地半封建的社会条件下，他们也同样逃脱不了商业规律的制约，只能在适应观众欣赏要求的前提下，进行一点小小的尝试。特别是20年代后期电影界浊流翻滚的时候，形势也迫使他们不得不放弃自己的创作初衷而被卷入投机浪潮之中。实际上他们最后做到的，最多不过是在对电影探索中取得了某些经验，在推进商业电影制作的发展中起到一定的作用面已。但是知识分子电影作为一个开端对于中国电影的发展却是有着深远的意义的。他们的主张作为一种新的艺术观念和电影观念的萌芽，孕

育和准备着30年代大规模的电影革新的出现。

3. 唯美派电影

在认识初期中国电影的艺术探索时，还有一些创作者也应当引起我们的注意。这就是形式主义的唯美派电影，它在当时的中国电影中只是一支很小的力量，主要只有但杜宇、史东山等人拍摄的少数几部影片。这些创作者对电影内容表现的思想性很少注意，而是非常强调电影所谓“美的作用”。他们对电影美的认识主要集中在银幕造型的绘画美方面，主张电影应提供形式美和感官享受。因此其多数影片尽管内容乏善可陈，但是从布景、服装、画面的光线、构图到镜头处理和剪接等都力图精致。然而，在中国的社会中并没有唯美主义艺术存在的条件和土壤，这种影片被人们讥为“绣花枕头”而受到贬斥，很快就失去了生命力。尽管这种唯美主义电影很短命，但是在中国电影重视社会功能、重视故事叙述的传统下，这种从视觉形象本身人手认识电影的尝试却是有其独特的意义的。

总观中国电影最初30年代历程，我们可以从以下几个方面来认识和把握初期中国电影：

（1）中国电影从无到有，奠定了事业发展的经济和技术基础。尽管电影事业的初建是出于商业投机的目的，但所建起的电影事业在历史上的意义却超出了其自身的限制。30年代中国第一次电影腾飞就是从这一物质基础上起步的。

（2）初期的创作实践是中国电影艺术的开端。这主要体现在两个方面。一是开拓了向姊妹艺术（特别是戏剧）学习的道路，初步形成了中国电影艺术的主流风格传统。二是初步探索和掌握了电影艺术的一些基本规律和表现技巧，为以后的发展积累了经验。

（3）作为社会意识形态的初期中国电影是当时中国半殖民地半封建文化的组成部分。尽管有些艺术家企图通过电影反映社会生活，但从总的倾向看，初期电影是脱离时代，游离于“五四”之后的新民主主义文化潮流的。

（4）初期电影的强烈的商业投机性窒息和束缚着电影生产力的发展。在那种形势下，电影首先不是作为艺术创作，而是作为投机性的商品生产而存在的。因此无论是严肃的思想内容表达或艺术形式的试验都缺乏存在的条件。

（5）初期中国电影在技术和艺术技巧方面都落后于同期世界电影的发展水平。一方而是中国电影面临的落后的政治、经济和技术条件与正在形成的“影戏”风格传统都使电影工作者无法在技术技巧方面做出太大成绩。另一方面是20年代中后期世界影坛众多纷繁的艺术探索和巨大飞跃更拉大了本已存在的历史差距。

思考题

1. 投机性的电影生产对中国电影初期发展起了什么用？

2. 郑正秋在中国电影历史发展中的地位和作用如何？

3. 如何看待田汉等人早期的电影主张？

4. 初期“影戏”电影的主要特征是什么？

第二章　30年代电影
（1932年～1937年）

通常所说的“30年代电影”在时间上并非确指1930年～1940年的整个10年，而是指从1932年左翼电影运动兴起，到1937年夏抗日战争爆发前的五六年中，中国电影出现的一段空前繁荣的局面。在这短短的几年里，中国电影无论思想内容还是艺术形式都出现了革命性的变化，这是中国电影历史上第一个黄金时代，产生了一大批优秀的传世之作。产生这种变化的基本原因有两个方面：首先是“九·一八”事变改变了国内的政治形势，特别是改变了人们的心理状态。这是对创作者和观众的全面影响。它不仅限于思想内容，而且涉及整个电影思维方式。另一方面是由于有声电影的出现等一系列技术进步和外国电影经验的大规模介绍，推动了电影艺术技巧的大幅度发展，使影片的外在形式面貌也发生了巨大的变化。

第一节　时代变革带来了电影的变革

一、左翼电影运动的兴起和发展

1. 时代的变革带来了电影的变革

1931年的“九·一八”事变带来了中国社会的巨大变革，也推动着中国电影开始变革。日本帝国主义的侵略威胁促进了中国民族意识的觉醒。1932年初，又在中国电影的主要生产基地上海

发生了“一·二八”事变。这一事变对中国电影的变革产生了直接的影响。广大观众厌恶了那些脱离生活、逃避现实的鸳鸯蝴蝶派作品和武侠神怪影片，向电影界发出了猛醒救国的劝告。这种要求从影院的票房收入上也明显地反映出来。明星公司花费巨款把著名的鸳鸯蝴蝶派小说《啼笑姻缘》搬上银幕，但上映适值“一·二八”事件之后，影片营业上遭到了出乎老板们意外的惨败，使明星公司经济上陷入严重的危机。其它公司也都出现了类似的情况。与此同时，电影创造人员中也出现了以题材和形式上的创新寻求新出路的愿望。这种形式迫使电影资本家在创作方针上改弦更张。1932 年夏天，明星公司的老板开始考虑改变制片方针时，洪深便提出请些进步作家写剧本。于是公司老板之一周剑云找到同乡阿英，并通过他请了夏衍、郑伯奇等人和郑正秋、洪深一起组成了编剧委员会。差不多同时，田汉、阳翰笙等人也参加了艺华、联华等公司。在这些进步文艺工作者的努力下掀起了左翼电影运动。

随着改变中国电影现状的主客观条件逐步成熟，中国共产党也加强了对电影工作的关注，着手直接参与和影响电影的创作。1932 年至 1933 年前后，在瞿秋白领导下，组织了由沈端先（夏衍）、阿英（钱杏邨）、王尘无、石凌鹤和司徒慧敏等五人参加的党的电影小组。电影小组成立后，面对国民党的文化围剿和电影界内部强大的旧势力，他们有计划地领导从事了四个方面的工作。他们的工作不仅在政治思想内容方面改变了中国电影的面貌，在电影艺术方面也带来了强烈的新鲜气息。

首先，他们从编剧入手努力影响和改造电影创作。夏衍、田汉、阳翰笙等党的文艺工作者都以编剧的身分加入电影公司。他们一方面创作了一大批在内容和形式上都有创新的优秀剧本，一方面又有目的地与一些导演等创作者交朋友，帮助他们拍出了一批较好的影片。

其次，党组织努力通过各种方式，改造电影创作队伍，加强

左翼创作力量。他们动员了相当一批年轻的文学、戏剧、音乐、美术界的进步文艺工作者参加电影创作，如应云卫、沈西苓、袁牧之、吴印咸等人都在这一阶段先后加入了电影创作队伍。这些人大多文化程度较高，探索和创新精神较强。他们的出现在很大程度上改变了电影创作队伍的面貌和素质，对电影艺术上的飞跃发展起了很大的促进作用。30 年代的主要优秀影片大都出自这批创作人员。

第三，他们有目的地大力介绍了以苏联为主的外国电影的经验。苏联当时不仅在政治上为中国进步人士所向往，苏联电影在艺术上也处于世界先进水平。进步的影人们大量翻译介绍了苏联电影剧本和理论著作等。夏衍、郑伯奇等人先后翻译了苏联电影大师普多夫金的《电影导演论》、《电影脚本论》等许多文章。他们不仅从苏联电影学习了表现革命思想的经验，而且学习了蒙太奇的电影思维方法和艺术表现技巧。与此同时，人们对其它外国电影理论也有所介绍，这也有益于电影工作者的学习和提高。对外国电影理论的译介大大开阔了中国电影工作者的眼界，30 年代中国电影的广泛探索创新的局面，在很大程度上依赖于这种学习和借鉴。

第四，他们还注意积极开展电影理论和批评工作，通过电影评论影响和指导创作和欣赏。在党的领导下，进步文艺工作者通过各种方法控制了上海报刊的大部分影评阵地。这些评论不仅揭露和批判有毒素的影片，宣传进步电影；而且在艺术方面也与创作人员互相切磋，认真探讨。这种理论批评与电影创作之间的良性互动，大大促进了 30 年代电影的转变和发展。

2. 曲折的历程

左翼电影运动是在国民党反动派加紧反革命文化围剿的严酷政治局势下发展起来的，它经历了一个曲折的过程。严酷的政治压力也成为一种动力，它逼着进步电影工作者开动脑筋、寻找更巧妙的方式表达自己的思想，这也推动着人们对电影的视听艺术

潜力的更深入挖掘。这形成了30年代电影的思想表达和艺术探索的不同领域间发展的错综复杂的局面。

1932年到1933年，在“一·二八”事变后人民抗日热情不断高涨的形势下，左翼电影迅速兴起，出现了一批思想观点鲜明，艺术上也有一定成就的影片。这些影片使人们耳目一新。它们一改初期电影脱离现实的落后倾向，直接反映了社会现实存在的尖锐矛盾，受到广大观众的欢迎。《姊妹花》、《渔光曲》两部影片分别创下了连映60多天和80多天的纪录。在当时轰动一时。所以当时有人把1933年称为“中国电影年”。这是左翼电影的第一个高潮。但是由于革命斗争和艺术经验的不足，左翼电影工作者也在一定程度上对政治斗争形势的严酷性估计不足，有的影片中倾向存在着艺术表现相对粗糙稚拙和革命内容表达得过于直露等问题，并引起了反动当局的注意。如《女性的呐喊》、《上海24小时》、《中国海的怒潮》等影片，直接表现残酷的阶级压迫，并号召人民以武装斗争进行反抗。结果影片拍出后被当局的电影检查机构百般刁难，删剪得面目全非。面对左翼电影运动高涨的局面，国民党反动派采取了更加严厉的镇压措施。

1933年11月，一群暴徒捣毁了拍过一些进步影片的艺华影片公司，并散发反共传单，恫吓进步电影工作者。形势的恶化使电影公司的老板又开始向右转。夏衍、田汉、阳翰笙等人先后被捕或退出电影公司，被迫转入地下活动。与此同时，一些反动文人乘机挤入，大肆鼓吹“软性电影”的主张。左翼电影出现了低潮。但另一方面，严峻形势的压力也促进了左翼电影工作者的成长和成熟。他们开始尝试以更巧妙隐晦的题材选择、叙事方式和视听语言，曲折地宣传反帝抗日思想和隐约地揭示社会的黑暗。通过以同情的笔调深入描写劳动人民的苦难生活和热情歌颂积极正直的人生态度的影片来坚持左翼电影阵地。《神女》、《桃李劫》等优秀影片就是在这种形式下拍摄出来的。在进步电影工作者的努力下，这段白色恐怖最严峻的时期却成了30年代电影艺术探索最

活跃、成果最辉煌的一个阶段。

1935 年“华北事变”和“一二·九”运动以后，民族危机的进一步加深和人民抗日要求的重新高涨，推动着左翼电影运动也重新转向高涨，出现了“国防电影”的新高潮。这一时期的电影创作更加成熟、风格样式也更加丰富多彩了。虽然由于反动派的压制，仍不能直接宣传和表现人民的抗日要求，但创作者已有可能更多地尝试寓言式的隐喻方式曲折地进行表现。《联华交响曲》中的《春闺梦断》、《疯人狂想曲》、《小五义》及《狼山喋血记》、《大路》等影片，在形势不允许用写实主义手法直接表现抗日要求时，创作人员进行了运用浪漫主义、象征主义等电影表现手法的尝试。同时，人们在创作探索的实践中也对中国电影观众的欣赏习惯有了更进一步的了解。他们把几年来对电影表现手段探索与“影戏”主流电影的经验结合在一起，越来越有意识地借鉴进入有声阶段之后的好莱坞戏剧式电影的创作经验，努力使自己的作品更能为最广大的电影观众所接受。在这时的许多揭露国民党黑暗统治的社会问题影片中，1933 年影片中常见的那种直露的激进口号减少了，而是思想内容与影片的情节和人物命运紧密地联系在一起，使之融为较完整的有机整体。如《压岁钱》、《十字街头》、《马路天使》等影片都从不同的侧面比较深刻地反映了社会现实，并且有的还在电影艺术技巧方面也达到了较高的成就，受到了广大观众的热情欢迎。

二、默片艺术成熟和对有声电影尝试的交织与互动

30 年代电影的繁荣，不仅是由于思想内容上的进步，在很大程度上更有赖于艺术上的创新。20～30 年代之交正是世界电影艺术飞跃发展的时期，一方面是无声电影发展成熟，电影的视觉表现能力大大加强；另一方面是有声电影出现，声音这一新因素的加入更丰富了电影艺术的表现能力。对声音运用的尝试和无声电影蒙太奇技巧的完善是同时进行的。两者互相影响推动了 30 年代

电影一些艺术特点的形成。这时的中国电影，经过初期电影阶段的多年探索和创作经验的积累，30年代的许多优秀影片，在时空结构、造型表现力、声画蒙太奇等不少方面，都初步摆脱了初期电影中普遍存在的严重舞台化影响的痕迹，运用电影的特殊表现手段进行叙事，收到了较好的效果。

1. 对电影视觉艺术潜力的深入探寻

中国默片艺术的成熟，与新一代电影创作者的出现有很大关系。中国电影虽然经过了多年的摸索，但是由于舞台戏剧经验的深刻影响，在很大程度上抑制了对视觉表现力的发掘。1929年以几家新派知识分子电影公司为主合并成立了联华影业公司，孙瑜等一批年轻创作人员便开始展露头角。左翼电影兴起之后，沈西苓、吴永刚等更多的一批新人又出现了。他们比较敏锐地感受到了国外晚期默片的新经验，并努力在自己的创作中学习和运用。同时由于这些人年轻，面且所拍摄的影片主题上都要担一定的风险，面当时拍摄有声片又需要很大投资，因此开始这些青年导演的进步影片大都拍的是默片。但是他们在默片拍摄过程中不甘心默守旧“影戏”的那一套陈规，面是勇敢地探索创新，在学习国外默片经验的基础上，对电影的视觉表现力进行了有力的探索，并取得了相当的成就，在一定程度上弥补了初期“影戏”视觉艺术手段探索不足的缺陷。如《春蚕》、《女性的呐喊》、《小玩意》、《上海24小时》、《神女》都是这方面优秀的代表作品。

2. 初期有声电影探索的主要方向

中国的无声电影向有声电影的转变，起步比西方先进国家晚得多，也经历了更长得多的时间。它经过从蜡盘发音到片上发音，从部分段落有声，到只配音乐、音响、歌唱面无对白的配音片，最后再到完全的有声电影的过程，时间长达五六年，这也使中国电影在艺术技巧探索方面表现了自己的特殊性。

声音这一新现象的出现，很快就引起了中国影人的注意。在爱森斯坦等人发表“关于有声电影未来”的著名声明仅仅几个月

后，洪深就将其译为中文发表了。中国的电影工作者还在报刊上就有声电影前途和艺术规律多次进行了热烈的讨论。大多数人都热情地欢呼这一新生事物的诞生。同时，人们也开始进行创作尝试。中国最初在电影中运用声音的尝试，是从1929年孙瑜的《野草闲花》开始的。影片里加入了一段歌曲《寻兄词》，事先录在蜡盘唱片上放映时配放。1931年出现了第一部整部影片用蜡盘唱片配音的《歌女红牡丹》，次年又拍摄了用片边光学声带录配音的《歌场春色》等影片。但在开始，有声电影只是作为一种商业现象而出现的。加上开始有权拍有声片的多是老导演，他们主要只是利用声音弥补默片缺乏语言手段的缺陷。而真正对有声电影艺术规律进行比较深入的探索，还是在1934年前后年轻一代创作者开始拍有声片之后。这时，国外有声电影已出现多年。国外初期有声片遇到的一些问题，特别是好莱坞歌舞片和“百分之百对白片”的一些弊病，已经引起了中国影人的注意。人们期望沿着保持无声电影视觉艺术美感的路子发展有声电影。在当时对有声电影的讨论中就有人写道：“有声电影的危机，是在于破坏了银幕上的‘静的表情’……银幕艺术本来就是凭视觉来接触人的灵感的艺术……这种美妙的艺术的接受，完全是幽潜的、静的，如我们见幕中人在一个月夜里男女彼此诉露爱情，深深一吻，这种情调是我们深深领会得到的。若在这里用粗暴的声音发出‘我爱你’这类的话，就未免太露骨、太不调和了。”因而，他们认为“要使用有声电影去补充某种表情和境地、更使观众感受到加强印象与感触，这才是有声电影的重大任务。”这种看法反映了中国初期有声电影创作中的一个重要倾向。由于这种种认识，加上当时充斥市场的好莱坞电影的影响，以及中国电影所面临的经济和技术条件等等限制，这多种因素共同作用都影响到中国初期有声电影探索的某些特点的形成。这主要表现在人们对声音的真实感和环境展现等方面并不十分重视和强调，而把较多注意力放在声音在创作中起的作用和表现性应用方面。中国初期的有声片中虽然也有大

量摹仿好莱坞初期有声片的对白片和歌舞片，但在创作上较有特点和成就的有声片中，大多数恰恰是把重点放在声音的创作和表现功能上。在这里，声音首先是被作为一种蒙太奇因素来看待的。这与这些创作者在默片后期对视觉因素的探索在方向上是一致的。1936年以后，有声电影完全取代默片。从此对有声电影艺术的探索便更多地集中到了声画蒙太奇的结合方面。

30年代电影之所以表现出特别活跃和繁荣的局面，除了思想和艺术上的创新精神之外。另一个重要的原因就在于不少艺术家以自己独特眼光与手法观察和表现生活，体现出了不同的艺术风格。下面我们通过一些不同的角度来介绍一下这些艺术家们和他们的创作探索的主要历史功绩。

第二节　现实主义与左翼电影剧作中的两种风格

中国电影创作中的现实主义倾向，可以上溯到《难夫难妻》和《黑籍冤魂》。在初期电影中有不少影片或映写世态人情，或反对封建礼教，或以个人际遇暴露鞭鞑社会的黑暗。这在当时的影坛中是很可贵的。但是这样的创作毕竟只是凤毛麟角。即使在这极少的一部分作品中，也问题重重。他们一方面取材现实生活，提出了一些社会问题，并在不同的程度上艺术地反映了作者的民主主义思想和社会生活的状况。但另一方面，因为艺术家们各自的社会立场和思想局限，他们在再现生活和解答社会问题时，又不同程度地显露出错误的思想倾向，违背了社会生活真实。其现实主义是不充分、不完全的。从左翼电影兴起之后，这种现实主义传统与无产阶级革命文学结合之后，产生了实质性的变化。左翼电影工作者第一次在电影界响亮地提出了反帝反封建的口号，将其作为电影创作的指导方针、主要任务和取材标准。“赤裸裸地把现实的矛盾不合理，摆在观众的面前。使他们深刻地感受社会变革的必要，使它迫切地找寻自己的出路，这也是中国电影界的一

条崭新的路”。这种从“社会变革”的思想高度出发，“赤裸裸地”暴露“现实的矛盾”的创作主张，把现实主义的真实性原则与革命文艺的倾向性原则结合起来，开创了中国电影的革命现实主义传统。他们通过电影直接反映了日本帝国主义侵略威胁，剥削阶级残酷的压迫下社会的动荡不安，和工农大众的痛苦生活和反抗要求。革命现实主义原则指导下的左翼电影把视野扩展到农村和都市的许多角落，通过各阶层人民的生活图景再现了时代的风貌。左翼电影的革命现实主义表现出明显的理性主义色彩。创作者努力把自己对社会阶级关系和矛盾的认识清楚地体现在作品中。“前进的意识”成了这一时期创作者的共同追求，这种理性主义的追求在大批创作者处理影片的冲突和人物时争取典型化的努力中明显地表现出来。他们努力把社会分析的原则贯穿于作品的冲突设置和人物塑造，力图使影片的冲突和人物能直接反映社会的阶级关系现实，注重对于时代性、社会性和阶级性的揭示。左翼电影在这一共同原则下，进行了各种创作尝试。下面我们分别介绍一下当时较有代表性的两种创作倾向。它们从不同的方面发展了中国电影的现实主义传统。

一、让时代生活真实地呈现在银幕上

在30年代民族矛盾和阶级矛盾不断激化的形势下，人民处在水深火热的痛苦之中。敢不敢、能不能真实地、具体地反映这一现实，这是区别新旧现实主义创作的基本原则。30年代电影中的许多优秀作品的成功之处正在于通过电影艺术的手段，具体、细致地把时代生活真实地呈现在银幕上。在这方面，夏衍的电影剧作是反映30年代现实主义电影成就的典型代表。

夏衍(1900年～1995年)是中国革命电影的主要开创者之一，本名沈乃熙，字端先。他早年从事文学创作和参加进步文艺运动都是用沈端先的名字。夏衍从五四时期起就投身革命，1921年赴日本留学，1927年因参加革命活动而被驱逐回国，同年加入中国

共产党，在上海搞地下工作。后来他参加了“左联”（中国左翼作家联盟）的筹备，开始从事文艺创作和组织活动，在戏剧、文学等领域都表现出多方面的才华。

1932 年，夏衍应邀加入明星公司任编剧顾问，同时，作为党的电影小组的负责人，在当时的电影理论译介、电影批评和电影剧本创作等不同领域都作了很多工作。他不仅进行电影编剧创作，还翻译了苏联电影剧本《生路》，与郑伯奇等人一起翻译了苏联电影大师普多夫金的重要理论著作《电影导演论》。夏衍还以罗浮、沈宁等笔名写了大量带有很强理论色彩的电影评论。这也是对中国革命电影理论的开拓性工作。

夏衍的电影创作活动始于 1932 年。1932 年～1936 年的 6 年中，夏衍共创作和与他人合作了十余部影片。刚进明星公司，他就以 1931 年波及长江流域 16 省的大水灾为背景，写了尖锐揭示农村阶级矛盾和斗争的电影剧本《狂流》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第 17 集〕，据此拍成的影片于 1933 年 3 月上映。这是左翼电影运动的第一部影片。它标志着“中国电影新时代”的开始。这部影片以新的思想、题材和新的内容，形象地反映了时代的真实，渗透着强烈的创作激情。《狂流》的意义不仅在思想上，它通过水灾现场的大量新闻片素材的穿插，以艺术上新颖的创作观念震动着习惯于舞台戏剧的影戏式表现手段。《狂流》不同于旧现实主义只以同情的笔调描写人民的悲苦呻吟，而是透过天灾来揭示人祸的深刻根源，剖析世道的不公平，特别是揭示了人民群众是具有反抗意识和斗争潜力的社会力量。作为最初的尝试，《狂流》还保持了许多旧电影的影响痕迹，特别是在剧中三角恋爱的核心故事里，旧“影戏”的叙事套路还相当明显地表现了出来，并且也在某种程度上存在着为强调戏剧性冲突而影响了情节和人物的完整的现象。但是在这部影片中，夏衍的电影剧作创作的那种质朴、严谨、简洁而视觉感鲜明，特别是对环境的视觉表现在剧作中地位的重视等特点已经开始显露出来。

以夏衍为代表的这种带有比较明显的写实倾向的革命现实主义创作风格在他1933年根据茅盾的小说改编的《春蚕》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第17集〕中得到了较好的体现。与《狂流》着眼于“天灾”相比，《春蚕》对“丰灾”的揭示站在了更高的境界上。中国农民几千年来曾无数次经受过《狂流》式的天灾人祸的双重打击，但《春蚕》式的“丰收成灾”的奇怪悲剧却是头一次领教，这是一场真正的时代的悲剧，是半殖民地半封建程度日益加深的中国社会的缩影。在《春蚕》中没有采取戏剧化手段把剥削压迫“物化”为一种具体可见的恶势力，而是还给它以“无形”的本来面目。《春蚕》细腻地展示了平静的生活流程如何悄悄地把人们引向无情的灾难，深刻地揭示出了资本主义在“公平交易”外衣下的巧取豪夺。影片成功地塑造老通宝一家蚕农的人物形象。人物形象是通过他们注入了全部生活理想的劳动生活过程细致地展现出来的。特别值得注意的是这部影片通过视觉化的细节和环境处理与蒙太奇电影思维的结合在一起，通过富于表现力的电影语言来体现深刻的现实主义精神。这当然与导演程步高的艺术劳动也分不开。

在《春蚕》前后，夏衍还编剧了《上海24小时》、《脂粉市场》、《前程》、《压岁钱》等一系列影片，在这些创作中他也大都坚持了这种从普遍人的日常生活中发掘富有表现力的题材和方法的正确方向。在《上海24小时》中，他把蒙太奇的方法运用到电影剧作的整体构思上，有力地揭示了尖锐的阶级压迫和阶级矛盾的社会现实。夏衍编剧的另外几部影片，大都是由张石川导演的，张石川相对陈旧的艺术和电影观念在某种程度上影响了影片的整体思想艺术质量。但这些影片同样都涉及了积极的社会主题。尤其是1936年创作的《压岁钱》，以独特的艺术构思，通过一块银元在社会上的流转，展现了广泛的社会生活图景。

除了夏衍之外，其它一些进步电影工作者也在自己的创作中进行着这方面的探索，如《乡愁》、《船家女》、《桃李劫》等影片

也都取得了一定的成就。只是这种带写实主义倾向的艺术风格在这一时期夏衍参加创作的一系列影片中表现得比较明显而已。这类影片在革命现实主义创作原则指导下，注意在生活的潜流中反映时代的波澜，它们特别注重对于艺术描写的真实性的追求，不仅追求真实地把握生活中现实存在的阶级矛盾和斗争的现实，更重要的是追求在电影叙事和造型各个方面都以细腻朴素的手段再现出真实的效果来。例如在电影叙事观念方面，当时夏衍曾强烈主张鉴于电影时空自由的特点，不应沿袭戏剧的叙事经验。他甚至提出像詹姆斯·乔伊斯的意识流和心理小说的叙事方法更符合电影的规律。这种比较开放的电影观念，对写实性电影比较灵活的时空结构和朴素的叙述风格的形成是有一定影响的。

二、现实主义与浪漫主义精神的融合

与夏衍不同，另一部分左翼剧作家则更注重引进积极的浪漫主义，使之与现实主义创作方法结合。我们可以从田汉的创作对这种风格进行认识。

田汉（1898年～1968年）从20年代就开始从事电影创作，他最初的电影观念和电影创作都带有明显的现代主义色彩。从20年代末期他的艺术思想开始转变。他彻底清算了自己过去的艺术观点，转向具有反帝反封建的鲜明革命倾向的革命现实主义创作方法。然而，现实主义的追求与艺术家艺术个性的体现并不一定矛盾。田汉那种豪放浪漫的艺术气质在他30年代的革命作品中仍然得到了清晰的体现。所以，他的作品大都选择直接的反帝反封建主题，特别是直接描写抗日和歌颂工人阶级的。它以能在影片中喊出人民想说而不敢说出的话为荣。这在当时许多左翼创作中是很有代表性的。因此，在30年代初期他就曾写过好几个直接反对日本侵略的剧本，公司老板怕受到当局的迫害面没敢拍。

最能代表田汉创作特点的影片是《三个摩登女性》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第17集〕，这也是最早一批左翼电影之

一。影片通过青年演员张榆所接触的三个不同类型的知识妇女之间的对比，表达了知识分子只有投身到人民的火热的斗争中，才是唯一正确的生活道路的思想。影片中的三个摩登女性分别代表着不同的社会力量和人生道路。有的醉生梦死、追求物质享受，有的沉溺于爱情至上的感伤而绝望空虚，也有积极、热情、向上。代表着光明未来的进步青年。张榆从徘徊于三种势力之间到初步觉醒，在现实斗争中逐渐走向进步。这一形象可以说是田汉思想转变的一种折射，是30年代知识青年的典型代表。

除了这部影片田汉还创作了《母性之光》、《民族生存》等一系列影片，田汉的创作尽管实现了从现代主义向现实主义的转变，同时他又是一个有独特创作气质的艺术家，这种艺术个性不可避免地在创作中表现出来。革命现实主义在他的创作中实际上更多地是表现为一种精神而不是具体方法。在艺术观上，他有直面人生的勇气，敢于揭露社会黑暗。但他更强调的是要反映时代前进的方向。所以，他的作品中更多地洋溢着一种充沛的浪漫主义精神和情调。这与他早年注重主观表现的电影观是有一定联系的。这类影片都力图在时代和社会的尖锐冲突中直接展现主题，而不是着力于生活细节的真实描绘，因此其作品戏剧性因素强烈，富于波澜起伏。而且田汉的创作即兴性较强，主要关注的是内容的合理性而不是结构的严谨。描写人物时他也更注重于人物的追求和想往，以火热的生活激情去激动观众。

这些特点不仅是田汉一个人的。当时《大路》、《风云儿女》、《自由神》等一系列影片中都有表现。尤其是孙瑜的创作中也表现得非常明显。

作为一个活跃的电影运动，左翼电影创作呈现出丰富多彩的局面。除了夏衍、田汉之外，还有不少左翼作家参加了30年代的电影创作，如阿英、郑伯奇等人创作了《盐潮》、《丰年》等影片。但数量较多、影响较大、艺术上也相对比较成功的是阳翰笙。阳翰笙（1902年～1993年）在这一时期先后编写了《铁板红泪录》、

《中国海的怒潮》、《逃亡》、《生死同心》等一系列影片。他的电影创作大多取材于尖锐的社会阶级矛盾和斗争，许多作品都是直接描写或明显地暗示了武装斗争的，而很少涉及家庭伦理等内容。在创作的思想追求方面阳翰笙与田汉有某些共同之处，但在具体的艺术表现上，他又与田汉有着较大的不同。他也比较重视内容描写的客观真实性，力求寓革命的思想于艺术形象之中，较少通过人物直抒自己的革命主张的现象。他比较注重在严谨的戏剧式结果的基础上，力求使情节合理、人物鲜明。在创作方法上更多地力图通过具有真实感的人物关系和矛盾冲突的进展中间来表达主题。他的创作虽然不如夏衍等人那样擅长艺术描写的细腻和生动，但由于其重视戏剧性因素在创作中的地位和把戏剧性冲突转化为一种政治话语，实际上后来的许多中国电影都表现出与这种风格比较接近的地方。

左翼电影创作直面人生和社会现实的尖锐矛盾，开创了革命现实主义精神的传统。但在这一前题下，艺术家们又根据自己的生活经历、艺术气质和条件探索自己的艺术风格。现实主义是处理艺术与生活关系的准则，但在创作方法上，对写实主义和浪漫主义的不同侧重表现出了明显的差别。

第三节　在继承的基础上创新

30 年代电影是中国初期电影艺术经验的基础上发展起来的。初期电影，特别是主流影戏电影的艺术传统并没有完全割断。它的艺术经验在不少创作者身上得到了继承。他们不仅继承了传统，也在新的形势下发展了这一传统。特别是在大量商业电影中，影戏作为主流电影的地位并没有丧失。只是对整个创作潮流的那种统治作用暂时有所削弱而已。与此同时，把电影与中国民族文化传统相结合的更多样、更深入的尝试也开始出现。

一、“影戏”传统的继承和发展

30年代的电影变革触动着整个中国电影界。不仅新的艺术家和作品不断出现，老艺术家也努力使自己跟上时代潮流，适应形势的新变化。这在初期电影中的两员创作主将郑正秋和张石川身上都反映了出来。

在左翼电影运动影响下，郑正秋的创作思想是在1933年开始出现转变。他对过去内容模糊的教化社会的主张作了修正，认识到“电影负有时代先驱的责任”。1933年的《姊妹花》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第17集〕对他来说是上一个时代的结束，也是下一个时代的开始。这部影片通过一对分别在贫富两种不同环境下长大的孪生姐妹不同命运和她们相逢后的思想交锋，在一定程度上反映了阶级对立的社会现实，这里已经以阶级矛盾代替了过去影片中常用的空洞的善恶冲突。它标志着郑正秋开始迈出了冲破旧民主主义思想藩篱的步伐。但遗憾的是，很快郑正秋就因病逝世了。郑正秋晚期创作尽管出现了巨大的进步，但他毕竟是属于上一代的艺术家，他仍难完全摆脱旧思想方法的影响。最后还只能靠姐妹、母女的人情来感化富人，靠富人的觉悟和转变把穷亲戚拉入富人天堂的办法来解决问题。尽管艺术上日益成熟了，但他的艺术思想已基本定形了。他无法对电影观念进行全面的反省和改造了，面是仍然沿袭着旧“影戏”的一套创作经验。因此可以说郑正秋最终没有来得及全面完成其创作转变。

以张石川为代表的商业电影创作更明显地表现出延续旧“影戏”电影的倾向。在时代潮流的推动下，他们往往也在影片中加进一些进步色彩的东西，但在反动压力下又把政治棱角磨平，以保持平衡。在艺术上则全盘延续了影戏的基本方法，这在张石川身上反映得最明显。他拍了夏衍编剧的几部影片，不仅表现形式上仍延用老一套，有的在情节上也按老套子作了改动，从而大大削弱了影片的思想内容表现和艺术感染力。即使内容上有新意也

被形式上的陈旧所掩盖了。例如，张石川导演、由夏衍编剧的《脂粉市场》时，把影片的结尾做了较大的改动。将女主人公离开所工作的百货商场后，自己开了个小百货店。这个改动在张石川看来只是使情节在结构上更完整、更合理些，而事实上大大削弱了影片的批判力量。《压岁钱》中大量的歌舞和噱头穿插等，也得到了类似的效果。在其他不少旧影人的影片中，这种现象也表现得同样突出。最有代表性的如《恶邻》（任彭年导演），把一个隐喻抗日的故事拍成了一个十分拙劣的武侠片。

在继承影戏传统的基本方向上，作出了较大的突破和创新，在思想和艺术上都取得了较高成就的电影创作者应当首推蔡楚生了。蔡楚生（1906 年～1968 年）是一位从左翼电影兴起前就开始创作，几个时期都有较大影响的电影编导。他从 1927 年开始进电影公司，曾作过多种工作，1929 年他在同乡前辈郑正秋的帮助下进入明星公司，先后给郑正秋当过六部影片的助理导演和副导演。在这一过程中，他不仅对整个影片的创作过程有了非常具体的了解，而且从郑正秋身上学习了很多“影戏”电影的创作经验。这对他后来形成自己的创作风格是有极大的影响的。

但作为一个年轻的艺术家，蔡楚生有不少与郑正秋等老一代人不同的艺术思想，而在左翼电影兴起之前的旧明星公司的创作氛围下，他一直没有得到真正显露自己才华的机会。联华公司的新派电影兴起之后，他于 1931 年转入联华公司，正式开始了电影编导创作。在参加了联华同人“一·二八”战火中集体创作的抗战影片《共赴国难》以后，1932 年他独立编导了自己最早的两部影片《南国之春》、《粉红色的梦》。尽管这两部影片从内容上看还未超出初期中国电影的范畴，但在影片的形式上已经明显地显露出了蔡楚生独特的艺术才华。尽管影片描写的小资产阶级的情感纠葛反映了他当时的思想局限，但在艺术处理上，他非常注意吸收郑正秋等前辈创作中适应观众欣赏习惯的经验，把为群众所喜闻乐见的叙事方式与新的电影表现手段结合起来。影片中既有严

谨的情节线索和强烈的戏剧冲突，又不乏精彩的电影语言的运用。如《南国之春》中离别场面中纵深式的场面调度和《粉红色的梦》中携女寻妻的蒙太奇剪接段落，都给人留下了难忘的深刻印象。

然而，艺术上的新鲜气息并不能完全掩盖这两部影片的内容上的贫乏，它们受到一些有进步思想的朋友们的尖锐批评。形势迫使蔡楚生开始认真地思考自己应走的创作道路。在左翼电影工作者的帮助下，蔡楚生对自己以前的创作思想进行了深刻的反思。他说："由于这两个盲目的制作接触到现实的'碰壁'，我清醒过来了，我深刻地认为一个编剧导演不应仅仅是把一个故事搬入胶片就算完事，而它最少应该是一个作家，一个有独特的作风，正确的认识，而为大众所有的作家，我开始像一个迷路者在摸索我的前程。"蔡楚生从"为艺术而艺术"的迷梦中猛醒过来，踏上了革命现实主义的创作道路，使30年代成为他创作的一个丰收期。在艺术上他也开始寻求建立自己的表现风格。与其它创作人员相比他更注重中国电影的叙事传统，形成一种通俗、幽默的叙述风格。他讲究故事性和趣味性，同时又能注意尽量抛弃不必要的舞台化因素、电影化地叙述故事。因此他的影片给人以既新鲜，又不陌生的感觉。

蔡楚生电影创作上的转变开始于1933年拍摄反映城市工人和资本家生活的影片《都会的早晨》。在这部影片中，他一改前两部影片中那种缠绵绯恻的叙述风格，除运用了他从郑正秋那里学来的许多结构和叙述一个情节曲折、完整，而内容又丰富的故事的特长之外，同时他在剧作构思和剪接处理上也尝试运用了不少蒙太奇的处理方式，以表现工人与资本家两家不同的生活状况和分别在两个阶级中成长起来的兄弟二人之间品德和性格的迥然不同。影片通过情节和镜头各方面的巨大表现力抨击了上层社会的卑劣和歌颂赞扬了劳动人民的纯洁品质和斗争骨气，揭露了当时社会的不平和黑暗。而且影片在画面内部的视觉表现上具有一种

比较明显的纪实风格的色彩，这在今天仍能看到的早期电影中显得相当突出。这虽然并非完全出于蔡楚生的有意追求，但无疑增加了影片的艺术魅力。《都会的早晨》一出现就受到人们的热情欢迎，也正是这部影片的成功开始奠定了蔡楚生在中国电影史上著名编导的地位。

在《都会的早晨》之后，蔡楚生又先后拍摄了《迷途的羔羊》等不少当时很有影响的影片，其中最重要的是1934年拍摄的《渔光曲》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第17集〕。这部影片以两个渔家孩子小猫和小猴的成长经历为线索，展现了旧中国农村和城市非常广泛的社会生活图景。它不仅揭示了渔民苦难生活的社会根源，而且也揭露了带有浓厚封建色彩的民族资本家何仁斋在帝国主义及其帮凶的欺诈下的破产悲剧。同时影片对何子英这种具有人道主义思想和改良主义思想的年轻一代民族资产阶级形象的塑造，虽然在表现方面有薄弱之处，但其立意是富于创造意义的。这些成就不仅是思想内容意义上的在创作艺术方面也有不可忽视的意义。把这样广泛的生活内容编织进一个篇幅不长、但严谨完整、曲折生动、而又线索鲜明的戏剧性故事之中。这种表现内容的开放性和叙事结构的严谨性的结合，在中国三、四十年代的戏剧式电影中是很有代表性的。《渔光曲》在叙事手法方面与影戏传统有明显继承关系，但在电影化的表现和感受方面，又大大地进步了。银幕上优美的视觉形象及歌曲的音乐形象，大大加强了情节所提供的表现能力。《渔光曲》是一部把真实细腻和曲折动人较成功地结合在一起的影片。它的出现可以标志着蔡楚生的创作开始走向成熟了。影片上映之后，受到群众的热烈欢迎，在上海创下了连映84天的新纪录。1935年2月《渔光曲》被送往苏联参加在莫斯科举办的电影节，在30多个国家选送的影片中，《渔光曲》获得了荣誉奖，成为中国第一部获得国际荣誉的影片。

接着，蔡楚生还在当时自杀的进步演员艾霞的遭遇的启发下，拍摄了表现知识分子妇女的《新女性》。影片以极大的同情表现了

在黑暗的社会现实中，即使是很有能力的知识妇女也同样逃脱不了被侮辱与被损害的悲惨境地。对那些道貌岸然的绅士和小报记者的卑劣进行了深刻的揭露。这部影片严谨完整的戏剧式情节结构和鲜明的人物形象塑造也都达到了相当高的水平。

蔡楚生的另一部描写流浪儿童生活的影片《迷途的羔羊》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第18集〕，一方面对阔人们进行了辛辣的讽刺，另一方面又有效地表现了流浪儿们美好、善良的心灵，以层出不穷的插科打浑处理了一个悲剧性很强的故事。影片不仅描写了流浪儿童的不幸遭遇，而且着力刻画了他们可爱的性格；不仅写出了他们对压迫势力调皮、机敏的独特反抗，还写出了他们之间的团结互助。大部分情节设计都相当巧妙，给人以喜笑怒骂皆成文章之感。这种透着哀怨、苦涩的幽默情调，在蔡楚生的大量创作中表现出来。1936年以后，蔡楚生还拍摄了一些以隐喻的方式表达抗日要求的“国防电影”，也基本保持了其注重传统叙事经验，尊重观众欣赏习惯的一贯追求。

蔡楚生的影片以情节曲折、结构完整、通俗易懂、引人入胜而见长。同时在具体的叙事和时空结构处理上他又比初期影戏更注重剪裁，使节奏的起伏张弛有致。在以叙事为主要手段的早期电影中，故事情节和人物是两个最主要的支柱，蔡楚生对这两方面都比较重视。较之初期“影戏”，蔡楚生在注意以各种手段鲜明地刻画人物的性格和心理，塑造鲜明的人物形象方面作出了较好的成绩。

以蔡楚生的这一类创作为代表，反映了30年代电影对初期影戏传统继承的基本方向。即在创作中更多贯注鲜明的进步倾向和时代精神，在注重市民观众的欣赏趣味和剧作叙事经验方面继承影戏传统的主要方面，而在技巧表现的层次上则大量吸收蒙太奇的思维方法和艺术技巧，使创作更具电影的艺术特色。

二、探索电影与民族文化传统结合的新途径

30年代电影中的另一些创作者从另一个角度探索着电影与民族文化传统结合的途径。他们有意无意地把中国传统文化中那种宁静、幽远、恬淡的审美意境渗入到影片创作中来。这比之初期影戏只着重于借鉴戏曲和说唱艺术的通俗文化传统就深入了一步，开始涉及到靠从叙事和造型的不同方面结合的综合效果尝试电影的民族文化意蕴的表现。在这方面，吴永刚的《神女》作出了有意义的探索。

吴永刚（1907年～1985年）也是一位在摄影场中磨炼出来的创作人员。开始独立编导影片之前，他已在摄影场中干了10年，先是干各种零活，后来当美工师。这些工作为他的电影创作积累了丰富的经验。1934年他第一次担任编导，便创作了中国无声电影的不朽名作《神女》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第17集〕。影片的主人公神女是一个街头卖身的妓女。她为了抚养爱子，忍受着流氓的压榨和社会的歧视，以及种种生活的苦痛，顽强地生存着，但是最后，爱子仍被赶出校门，积攒的钱也被霸占她的流氓偷走，她在激愤中打死了流氓，自己也被关进了监狱。

《神女》所描述的妓女生活，是艺术家反复采用过的题材。但吴永刚抓住人物生活和心理的内部矛盾，从老题材中搞出了新的含义。影片中有这样一条字幕："神女——挣扎在生活的漩涡里——在夜之街头，她是一个卑贱的神女……当她怀抱起她的孩子，她是一个圣洁的母亲——在这种生活里，她显出了伟大的人格"。影片抓住了主人公这种双重生活的特点，突出地表现了它崇高的母爱和对人的尊严感的追求。在社会压榨下失去了其它谋生手段的母亲，只能把给自己孩子以母爱作为自己追求人的尊严感的渴望的一种具体化形态。但是黑暗的社会把她这一点点母爱的权力也剥夺了。

《神女》是站在人道主义的立场上来描写妓女的命运的。但它

并没有停留在这一思想水平上，而是围绕着对影响和促进着神女命运发展的各个方面的展现，把影片对时代生活的反映铺展到更广阔的领域。从表面上看，《神女》中的时代背景表现比之同时许多进步影片要淡化得多，没有具体的社会动荡和社会事件，也较少直接表现经济剥削和政治压迫，甚至神女所受的歧视也大部来自周围的普通市民。我们看到的更多的是社会对作为人的她生存权利的一种畸型蔑视和否定。整个影片基本上是以母子关系为中心展开的。从这个意义上可以说《神女》体现的首先不是一个社会意义上的主题，而是文化意义上的主题。但是影片又通过另一个角度揭示了时代和那个时代中人际关系的不合理。例如流氓对神女的霸占和压迫，老校长反对开除孩子的失败等等，它们不仅增加了影片社会批判意义上的现实感，而且反映出空间的人道主义说教在畸型的社会现实面前是多么软弱无力。这样影片实际点明了《神女》的悲剧意义，不仅是这对母子的命运悲剧，而且是时代的历史悲剧。

《神女》作为中国无声电影的高峰之作，不仅由于其内容方面的成就，更重要的是它精湛的艺术质量。这是一部对电影作为视觉艺术的因素比较重视，运用得也比较成功的影片。在这部影片中，银幕的视觉形象不仅作为一种形象化的叙事手段出现，而且本身也具有较强的电影美感。《神女》的视觉造型虽保留了早期电影的基本风格，但与此时的大量影片比，仍透露出一种真实、朴素的清新气息，吴永刚很注意环境和人物造型的融洽自然，反对脱离剧情和人物片而追求造型的形式美。同时他又很注重画面造型与电影的剪接和蒙太奇的运用较好地结合在一起，使简洁鲜明的画面形象成为影片叙事和表现中的有力手段。并且还在某些地方大胆试用了一些不做完整的空间交待的处理方法，尝试直接以最有表现力的画面展开段落，造成较强烈的视觉冲击力，影片对于光影、构图等手段的某些有明显戏剧性目的的应用，也大大增强了画面的表现力。影片创造的一种真实朴素而又凝炼鲜明的视

觉风格，达到了较高的艺术成就。

《神女》无论是题材、人物的心理状态和形式的表现方面，都渗透出浓郁的民族情趣，形成一种委婉、含蓄的艺术风格。影片能创造出这种不同于侧重传奇性的影戏传统的民族审美意境，一方面在于其善于适当地淡化外部冲突，面对一些影戏中常一笔代过的地方，却用非常细腻的细节描写和刻画强化出来，把较强烈的思想和情绪起伏通过较平易的地方叙述出来，于平易处见波澜。另一方面在于其追求再现与抒情的统一。《神女》在真实朴素的叙述风格的基础上，比较注意把画面、镜头和蒙太奇的表现功能、抒情功能与再现功能、叙述功能结合起来，提供一种在一定程度上超越叙事层面本身的韵味，使影片渗透出一种诗情。

《神女》是吴永刚电影创作的开始，也是艺术上的高峰，此后他还陆续拍了不少影片。其中一些（如 1936 年的《浪淘沙》）也作了进一步的探索，但无论从思想深度和艺术技巧的完整性上都未达到《神女》的水平。

与此同时，其它一些创作人员也进行了一些类似的创作探索。例如费穆的《天伦》、《人生》、《香雪海》，朱石麟的《慈母曲》等。他们影片的社会政治色彩更淡，但在平实含蓄的艺术风格，在叙事与造型的结合，再现与抒情的结合等方面都做出了有一定意义的探索，也为他们后来的成就奠定了基础。

第四节　在学习中探索

30 年代是中国电影史上第一次广泛创新和大幅度发展的时期。这种成绩的取得与电影创作者努力学习和了解国外的先进电影经验，并在创作实践中努力的探索分不开的。外国影片和外国电影理论的介绍对许多中国电影艺术家都产生了明显的影响。在这当中，美国的好莱坞电影和苏联的蒙太奇电影理论对中国影人的影响最为突出。在孙瑜和沈西苓 30 年代的电影创作中可以很有

代表性地反映出这种学习和借鉴。

一、在两种文化的融汇中寻找出路

现代中国的文学艺术，是在西方文化的强烈冲击下成长起来的。电影作为一种外来的艺术，外来的影响更显得重要。由于在旧中国的电影市场中，好莱坞电影占着绝对的优势。它对中国电影的影响是非常深远的，尽管不少创作者也曾企图摆脱其影响，但实际上好莱坞的许多创作经验和原则早已渗入了许多创作者心灵的深处，并在他们的创作中顽强地表现出来。这种文化渗透在孙瑜的电影创作中便明显地反映出来。

孙瑜（1900年～1991年）原名孙成屿，早年曾留学美国学习戏剧和电影。他是我国第一个在国外受过专业电影教育的电影艺术家。1926年回国后，先后在“长城”等公司拍过《渔叉怪侠》、《风流剑客》等几部影片。在当时浊流翻滚的武侠神怪片浪潮中创作的这些影片明显受到美国某些类型影片的影响，只是拍摄相对比较精致，艺术手法上有些新颖之处，可内容上却乏善可陈。1929年联华影业公司成立时，孙瑜和一批受到“五四”运动影响的知识分子一起加入联华，以他们的‘新派’电影与旧电影相抗衡。1929年他导演了联华公司的第一部影片《故都春梦》。影片根据一个教师沉浮宦海，遗忘妻女，最后悔罪返家的真实故事改编而成，它对军阀统治下的腐朽社会具有一定的抨击力。在影片中，孙瑜吸收了一些外国电影的表现技巧，在分镜头和导演处理等方面都作了一些独特探索。接着他又编导了描写一个从卖花女出身的歌星的遭遇的影片《野草闲花》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第17集〕。在这个英俊的有钱家少爷真诚地爱上了穷苦的卖花女的灰姑娘式的故事里，孙瑜怀着对下层劳动人民的同情和对资产阶级的憎恶，描写了女主人公饱受歧视的痛苦经历；同时也表现出了他那充满好莱坞式梦幻色彩的社会理想。据他本人讲这部影片是直接受到《茶花女》和美国影片《七重天》的影响创作的。孙

瑜这时的这些创作虽然也是以爱情婚姻故事为中心的家庭伦理题材，但它们不同于郑正秋等人的影片，而是带有明显西方文明的影响。他的作品较少揭露性，他不讲“痴心小姐负心郎”的老套故事，而是以赞美的口吻表现有钱少爷对穷姑娘超越阶级差别的纯洁爱情。孙瑜在20年代末在电影界展露头角时，主要不是以思想内容的与众不同见长的，而更多的是以表现形式上的新鲜气息首先引起人们注意的，他受文明和影戏电影影响较少，对好莱坞电影的叙事手法掌握得相对熟练些，创作态度又比较严肃。他通过情景交融，穿插有致的镜头处理，使影片形成了一种清新流畅的艺术风格，赢得了观众的赞赏。

孙瑜的电影创作在思想内容方面的侧重点，在30年代中出现了两次较明显的转变。在1932年以前，他的影片都笼罩着一种浓厚的小资产阶级的幻想色彩。但是到了“一·二八”之后，孙瑜参加了联华同人集体创作（蔡楚生执笔）的抗日宣传故事片《共赴国难》的拍摄。在进步影人的帮助下，孙瑜的创作思想在逐渐变化着，反帝爱国主题在他的创作中开始出现。在描写农民反抗恶霸的复仇故事片《火山情血》、内容涉及少女为帮助北伐革命而献身的《天明》以及《野玫瑰》等影片中，反压迫的鲜明的社会主题已开始贯穿影片。到《小玩意》、《大路》〔《中国新文学大系(1927～1937)》第17集〕则直接发出了抗日救国的大声疾呼。在1933年拍摄的《小玩意》中，以制售小玩具为生的女主人公叶大嫂，住在一个优美的水乡小村镇里。她一家生活幸福安定，乡亲们也都很敬重她。军阀混战打破了乡村和谐而又宁静的生活，也夺去了叶大嫂的丈夫和儿子。叶大嫂带着女儿流落到上海，并很快就又和周围的善良人们一起创造了一片欢迎的小天地。小女儿长成了一个活泼可爱的大姑娘，但在“一·二八”的战火中大嫂又失去了爱女，精神受到很大的刺激。在次年的“一·二八”之夜，在生活的打击下已变得苍老的叶大嫂在熙熙攘攘的街头叫卖女儿发明的“十九路军抗战”的小玩具，匆匆而过的人们谁也不

理睬她。迎新的爆竹声使叶大嫂想起了“一·二八”战火力的枪炮声，她对着街头麻木的醉生梦死的人们高喊“敌人杀来了！……，中国要亡了……，快救！救中国！”

1934年，孙瑜在拍了《体育皇后》之后，又拍摄了描写筑路工人生活和抗日要求的配音影片《大路》，受到观众的欢迎和好评。影片表现一批朝气蓬勃的筑路工人在参加一条军用公路的建设过程中，与路边经营餐馆的两个年轻姑娘结下了友谊。他们团结在一起，与破坏筑路的敌人和汉奸进行了坚决的斗争，最后终于粉碎了敌人的阴谋。在公路胜利完成的最后一刻，敌人的轰炸夺去了他们的生命，但抗敌的车队却通过新修的公路源源驶向前方。

孙瑜30年代的大部分影片都强烈地反映了他的政治和社会激情，但是孙瑜似乎并不总是愿意把影片创作与社会现实接近的方式搞得十分直接。当“国防电影”兴起之后，不少创作者都在拍摄表现或影射抗战的影片时，孙瑜却在1936年拍摄了一部与当时政治运动似乎全然无关的寓言式故事片《到自然去》。影片以20年代军阀统治下的北方为背景，讲述一个军阀一家出游遇难、漂流到一个荒岛上，家中的仆人反而因其具有生活能力而成了这一群人中的主宰。当他们遇救回家之后，这个仆人再也不能忍受原来那种被奴役的地位了。他毅然出走，到当时国民革命正在兴起的南方去追求自由去了。这部在当时被批评为逃避现实、宣扬社会达尔文主义的影片，事实上也是在尝试以一种非常曲折隐晦的形式，表达孙瑜对社会生活的哲理性思索。

30年代孙瑜的创作追求与夏衍等现实主义艺术家不同，他主要的注意力不放在求真，而在于求善求美。从他的作品中常常透露出一种带有空想社会主义思想色彩的浪漫情趣。他想往乡亲邻里间互济互爱的和谐生活，热情地歌颂这种生活方式，抨击战争对这种和谐生活的破坏，以此来表达他自己生活的理想和追求。与不少左翼作家不同，孙瑜的作品主要不是揭露性的，而是富于主观的理想和憧憬色彩的。《小玩意》最后叶大嫂的大声疾呼，是作

者心理的直接抒发。《大路》则采取了一种浪漫色彩更浓的方式。壮烈牺牲的筑路工人们身体虽死了，而精神是永生的。影片的结尾用电影化的手段表现他们的亡魂从遗体上站起来，高唱着战歌加入了抗战的行列，向着自由的大路前进。对旺盛的青春活力和乐观精神的赞颂，在孙瑜的影片中随处可见。

当然，在严酷的社会面前，这种浪漫情调也表现出它的局限性。孙瑜是一个充满创作激情的艺术家。但总的来说，他的创作显得热情有余，深沉不足，特别是他对下层劳动人民的痛苦生活现实缺乏深刻的了解，这无疑影响了作品的深刻性和现实性，也在一定程度上使作品反映的生活简单化了。这大概也不能完全排除好莱坞电影带来的创作思想方面的消极影响的作用。

孙瑜作为30年代一位有影响的电影艺术家，更重要的可能还是在于艺术风格方面。他是最早把好莱坞电影叙事和剪接技巧等经验较好地运用到自己电影创作中的一位中国导演。这对30年代中国电影艺术上的发展具有特殊意义。孙瑜影片中时空的段落感不像某些国产片那样突出，叙事的情节结构和剪接技巧都比较流畅。这在《小玩意》中表现得相当明显。美国电影中时空表现的镜头剪接技巧经验对孙瑜影片的镜语构成有很大帮助，使他的影片具有比较流畅的视觉感受。同时他对镜头的造型美感及其表现作用也给予了相当的重视。孙瑜在学习外国经验的同时，也比较注重把这种经验与中国深厚的民族文化底蕴结合，在两种文化思想的融汇中寻找自己的艺术道路。这在他的叙事风格的建立方面比较明显地表现出来。他的影片并不追求冷静的客观风格，而是把作者的评价和情绪直接贯注进去，探索一种带有作者主观色彩的叙事方法。他尝试在影片故事之外，蒙上一层热烈的情绪色彩。有时穿插一些与叙事联系不太紧的、抒情性段落，有时甚至企图以情绪线索贯穿全片。这在今天看来不少地方显得幼稚牵强，但在当时的确给人以新鲜感。

当然，在30年代的中国电影中，受到好莱坞电影影响的远不

止孙瑜一个人。相比之下，孙瑜还是比较自觉地努力对好莱坞电影经验采取取其精华、去其糟粕的辩证态度的一个艺术家。而其他更多的人则明显地把好莱坞电影中的商业性因素引人影片中，使之对中国电影产生了更多的负面影响。但是，作为在中国电影市场中占据着统治地位的商业电影，好莱坞电影有力地影响着中国的电影观众的欣赏习惯和欣赏趣味，也影响着电影创作者的电影经验的形成。因此，越到30年代的中后期，无论是左翼电影还是其他商业电影中，好莱坞电影中的一套创作方法与经验都越来越多地出现在影片之中，成了这一时期电影创作的一个重要的特征。然而，好莱坞电影经验对中国电影的影响也是十分复杂的。它一方面帮助中国电影工作者学习和掌握电影艺术表现手段和技巧，另一方面也起到了强化中国电影中久已存在的戏剧化倾向和商业性情趣的作用。好莱坞电影经验与30年代电影探索的成果结合，在很大程度上决定着此后几十年里中国“影戏”主流电影的发展道路与方向，产生了极其深远的历史影响。

二、把蒙太奇运用于电影叙事

在主要接受好莱坞影响的中国电影传统中，到了30年代又增加了一种新的因素——苏联电影的影响。30年代处于艺术上先锋地位的创作人员，大都是左翼人员，他们怀着较高的热情关注着苏联电影的经验，努力地学习这种经验。在这种情况下，蒙太奇作为一个时代的思维方法和电影观念的集中代表，在这一时期的电影创作中占了统治地位。这是一个充满冲突的时代，对各种冲突、对立和撞击的关注反映了一代人的思维方式。反映在影片上，无论是内容上的贫与富、正义与邪恶、爱国与卖国，还是形式上对声画之间不同镜头、段落或形象之间的冲突和撞击的表现，成了这一时期电影的最显著特征。蒙太奇观念的核心，即其所强调的不同部分之间的组合和碰撞中产生出新的意义和力量。在30年代电影中，这种爱森斯坦意义上的蒙太奇观念，作为一种观照和

把握生活的思维方式对新一代电影创作人员的影响，比作为一种技巧理论表现得更明显、更突出、也具有更重要的意义。由于当时中国的社会条件下，很难看到苏联电影，为直接从影片学习增加了困难，苏联的电影理论成果得到更多的注意。这便出现了这样的现象：中国影人是在自己电影传统和对好莱坞电影经验理解的基础上接受苏联的蒙太奇理论的。对苏联经验的学习也受到这种传统的影响而有所取舍。爱森斯坦本人的理论介绍甚少，超越叙事地让镜头间的配合产生新含义的做法似乎与中国人已形成的电影观念相距太远，还不能完全为人们所理解。在中国译介最多、流传最广、影响也最大的是普多夫金的叙事蒙太奇的理论。在电影创作方面也是如此。大部分创作者都在不同程度上接受了蒙太奇思维方法的影响，但是创作上更多的是把它与好莱坞电影经验结合起来，注重叙事蒙太奇技巧的应用。

在探索和借鉴苏联电影蒙太奇经验方面，沈西苓比他的同时代人作出了更多的贡献。在将蒙太奇经验与好莱坞技巧的借鉴溶合在一起方面，沈西苓也取得了较显著的成绩。因此我们可以通过沈西苓的创作认识这一过程。

沈西苓（1904年～1940年）原名沈学诚，也曾以沈叶沉的名字从事艺术和社会活动，是30年代一位颇有才华的电影艺术家。他早年曾留学日本学习美术，并热心戏剧活动。1928年回国后，他参加了大量左翼戏剧和美术工作，并且是“左联”的发起人之一。1930年以美工师身分开始电影创作，同时开始探索电影编导艺术。1933年他在夏衍的帮助下，以上海纺织工业中的包身女工的悲惨生活为题材，编导了处女作《女性的呐喊》，接着又导演了由夏衍编剧的《上海24小时》。这两部影片是我国最早直接描写工人阶级生活的影片。在最初的电影创作尝试中，沈西苓就明显地表露出了他的思想锋芒和艺术才华。他既把镜头的蒙太奇构成作为一种叙事手段，同时又赋予其某种隐喻和象征意义，作出了可贵的尝试。

《女性的呐喊》表现一对少女因军阀混乱而家破人亡，被包工头骗到了上海做了包身女工。姐姐叶莲本来怀着“自立、奋斗”的幻想来当工人，在这里却亲历和目睹了老板和包工头的种种压迫和罪恶，她的妹妹也被恶少老板凌辱而死。叶莲忍无可忍，打晕了恶少，冲出了牢笼。走投无路的叶莲在工厂的气笛轰鸣声中，又重新振作起来。尽管《女性的呐喊》作为沈西苓的处女作，其中还不免存在许多生硬和稚拙之处，但它仍以强有力的电影叙事和蒙太奇语言揭露了帝国主义、买办资产阶级和封建把头势力结为一体榨取贫穷女工血汗的血腥罪恶。例如，影片中不少部分的艺术处理巧妙地发挥了电影蒙太奇镜头间的对比和冲突的巨大表现力，不仅突出了工人生活那种紧张压抑的情绪气氛，而且也具有一定隐喻象征的意义。在描写包身工恶劣的生活条件时，沈西苓把工人拥挤的宿舍与鸟笼的镜头穿插，暗示她们没有人身自由的处境；在拍工人抢着吃饭时插入一群鸡啄米的镜头，隐喻了她们的非人生活。影片结尾女主人公处于迷惘的境地时，并没有在情节上直接表现她的觉悟和重新振奋，而是由汽笛轰鸣的镜头插入，表现了主人公精神上的升华。

在完成了《女性的呐喊》之后，沈西苓总结和吸取了初次创作的经验教训，很快又投入了新的创作探索。《上海 24 小时》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第 17 集〕中蒙太奇思维更被运用到了剧作整体的范围上。影片的基本构思就是用 24 小时内同时发生在工人和资本家两种截然不同的生活之间的强烈对比，来揭示当时社会的尖锐阶级矛盾。《上海 24 小时》这部影片通过一个童工受伤身亡的事件，生动而深刻地展开了一幅内容异常丰富的 30 年代都市生活的画卷。作者把不同情节线索之间的冲突和对比，以具有强烈视觉冲击力的电影蒙太奇手段表现出来，取得了动人的艺术效果。这种对比有情节性的，也有视觉性的，强烈的情绪和节奏的效果，也通过蒙太奇的手段得到了有力的体现和强化。女工们疲惫地下班的时候，资本家的太太却刚睡眼惺忪地醒

来；太太泼在地上的鸡汁与童工受伤留在地上的鲜血形成强烈的视觉对比；工人一家为没钱请医生而一愁莫展时，买办太太却随意地付给了宠物狗的兽医二十两银子；工人阶级家庭中的穷苦贫困与上流社会舞厅里的骄奢淫逸相接，轰鸣喧嚣的车间和幽沉静穆的公馆相映……这种对比蒙太奇的广泛采用，实际上是作者对于社会现实中尖锐的阶级对立和矛盾的一种思想认识。他把这种认识倾注到具体的蒙太奇构成中体现出来。《上海 24 小时》完成试映时，得到了人们热情激动的首肯。老导演郑正秋称赞“这是一部国产影片中具有世界性的作品。”然而，正是影片这种激进的政治观点和成功的艺术表现，引起了反动派的关注。国民党电影检查机关把影片足足扣压了一年之久，反复审查了十多次，强令剪掉了很多镜头，一直拖到 1934 年 12 月才得以上映。一部完整和谐的优秀作品也被搞得多少有些支离破碎了。

在这之后，沈西苓曾怀着极大的气愤和苦恼一度离开了电影界，但很快又重新回来拍摄了《乡愁》、《船家女》两部影片。这两部描写日侵略和阶级压迫下的妇女生活的影片，表现出沈西苓的创作由激跃转向深沉，以含蓄感人的艺术手法来表现尖锐的社会主题。这些影片在艺术上都是比较成功的，特别是由此可以明显地看到沈西苓对蒙太奇表现手段的运用日益娴熟。在开始有声电影的创作尝试时，沈西苓在这两部影片中执着地探索着把蒙太奇的方法运用到电影视听形象的整体构成之中，取得了良好的效果。《乡愁》中瞎眼的老母亲因楼下打牌的喧闹声而回想起战乱的精彩的声画蒙太奇段落，表现女主人公面对洋场阔少们花天酒地的狂欢却难忘被敌人占领的家乡时分割银幕的画面处理，《船家女》开头那个讽喻上流社会的男人们高喊妇女解放的虚伪面目的非叙事蒙太奇段落，影片中宁静优美的西湖风光与在这里发生着的黑暗残酷的社会现实之间的尖锐对比……无不给人留下深刻的印象。《乡愁》和《船家女》的出现，并不像有些电影史家所认为的那样是沈西苓在反动势力的巨大压力下苦恼和消沉的反映。相

反，它们正说明了沈西苓在思想和艺术上的成长和成熟，并为他后来的创作发展奠定了更坚实的基础。

在沈西苓的影片创作中，最重要的、影响最大的影片是1937年完成的《十字街头》〔《中国新文学大系（1927～1937）》第18集〕。这部影片反映了作者独特的艺术视角和精巧的艺术构思。它截取了生活的一个横断面，在“一板之隔”的饶有趣味的戏剧情境中，通过一批知识青年形象，通过他们之间富于情趣的矛盾和生活，展示了很广阔的生活图景。在这部影片里，沈西苓较好地把对苏联蒙太奇经验和好莱坞叙事剪接技巧的借鉴溶合在一起，形成了一种视觉效果流畅而又轻快、明朗的镜头节奏。《十字街头》的主题是十分严肃的。片名本身就表现出了对于知识青年生活方式和出路前途的深沉思考，但是影片却使这种严肃的历史思考与轻喜剧的艺术风格得到了和谐和统一，十分注重在诙谐的细节描写中展示人物和人物关系，取得了相当高的艺术成就。这部优秀影片是30年代中国电影的代表性影片。

《十字街头》完成后不久，抗日战争就爆发了。沈西苓很快积极地投身于抗日宣传活动，做了大量的工作，其中还包括拍了一部表现人民抗日斗争的故事片《中华儿女》。他废寝忘食地工作，1940年病逝于重庆，终年仅36岁。沈西苓在借鉴蒙太奇电影经验和将其与好莱坞叙事经验结合方面，都为中国电影艺术的发展作出了重要的贡献。

在30年代创作人员中，大多数人对叙事技巧都比较重视，对蒙太奇方法的运用也大多集中于与叙事有较紧密联系的方面，而像沈西苓那样在更广泛的意义上把蒙太奇作为电影思维和整体艺术构思的基本原则，特别是如此重视对比、隐喻和象征等运用的现象却并不十分普遍。当然，除了沈西苓之外，也还有少数人也对此引起了较多的注意，如贺孟斧在《艺海风光》中的《话剧团》、《联华交响曲》中他的《月下小景》和费穆的《春闺梦断》等影片段落中也都做了不少有意义的尝试和探索。

第五节　探索有声电影的艺术规律

30年代正是中国电影从无声电影向有声电影转变的时期。电影从单纯的视觉媒介发展为综合的视听媒介，在其中包含着许多带质变性的转化。为适应这种转化，中国的电影工作者付出了艰苦的劳动，也取得了可观的成果。

一、从配音电影到有声电影

从1929年到1936年，中国电影经历了约6年的时间才完成了从无声到有声的转变。这是一个从技术到艺术各方面不断探索的过程。

1929年到1932年是有声电影的最初尝试和技术试验阶段。无声电影缺乏声音表现手段的缺憾，早已为人们所感受到了。为了打破放映场内的宁静和沉寂，人们尝试了采取各种方式企图弥补这一缺憾。中国电影与戏剧有深刻的渊源关系。戏剧的语言艺术特长在无声电影中无法发挥，人们只好靠字幕来补偿。这也使中国无声电影中的字幕数量之多及在影片表现中作用之重要都显得异常突出。但字幕并不能代替声音形象的直接感受，人们所期望的声音也远比语言丰富和复杂得多。无声时期不仅像其他国家一样也曾在放映场中用现场演奏的音乐进行伴奏，甚至还有人搞过在影片放映中途将银幕升起，露出按影片场景搭制的舞台场面，由演员演唱歌曲。但所有这一切毕竟都还只是游离于影片之外的商业性噱头。

然而，从世界电影的历史来看，无声时期向有声时期的转变本来就首先是作为一种商业现象而出现的。在中国也是如此，最初的声音在电影中出现实际上也只不过是一种由新技术造成的新噱头而已，声音探索本身从一开始就是一种招徕观众的新招数，其意义也首先主要体现在商业方面。这也是最早的电影声音大多是

歌曲的原因之一。因此，像在无声片中穿插歌曲一样，中国电影中最早出现的声音运用也是始于歌曲，这正是沿着上述方法的道路上发展而来的。

从《野草闲花》到《歌女红牡丹》、《歌场春色》等影片在对电影录音作了最初的技术尝试的同时，仍是以音乐和演唱为核心内容的。声音和视觉因素的表现之间没有真正地结合在一起。由于技术条件等的限制，最初一段时间的有声片中一方面声音质量还无法达到真实再现的水平，另一方面每当声音一出现，画面的视觉表现便停滞下来，仅成为提供声源的场所。

另外，由于最早的有声片制作者多属于艺术经验倾向于“影戏”传统的老一代影人，他们对声音的另一个重要应用方面便很自然地集中于戏剧式的台词的应用，使有声电影中的台词语言在声音中占了突出的地位。这一类作法在《啼笑姻缘》和《姊妹花》等影片中都很明显地表现出来。6集长片《啼笑姻缘》出于商业性目的在每一集中穿插了两本彩色片和两本有声片，其中有声片部分基本都是主人公在各种场合歌唱的情节，其中许多歌曲都严重脱离了影片的情节和节奏表达的需要，而纯粹是为了向观众一展女影星胡蝶的歌喉而硬塞进去的。而《姊妹花》中冗长的戏剧式台词更成了影片内容的基本表达手段。整部影片几乎没有一点音乐和音响，而且场景集中、镜头呆板，视觉表现力非常薄弱。这种现象多少显示出旧“影戏”虽然热烈地期待着声音的到来，但是在这种电影观念的局限之下运用声音，却很难发挥电影声音真正的艺术潜力。

从1933年开始，中国的有声电影出现了一种新的现象。不少刚刚步人影坛不久的青年艺术家们开始创作了相当一批以配音乐和歌唱为主，而无有声语言对白的影片开始出现了。这类影片除了歌曲部分之外，大多无需昂贵的同时录音，并对画面的视觉表现的影响也相对较小一些。这种特点对于那些年轻创作人员们进行艺术探索提供了某种方便。这样，在此后的两年左右的时间里，

他们利用这些配音片对电影声音表现的可能性作了大量有益的探索，并且产生出了不少优秀的影片，如《春蚕》、《渔光曲》、《大路》、《乡愁》等。这些影片非常典型地反映了默片视觉艺术的发展成熟与有声电影规律的探索同时进行的历史特点和进程。

《春蚕》是较早的一部配音影片，也是一部基本上完全按照无声片的创作规律拍摄的影片。它虽然在视觉表现上取得了高度的成就，但是对声音规律却还几乎没有什么认识。影片中的音乐和音响所起到的只是一种声音背景的作用，改变了无声片放映时一片寂静的情况。音响技术质量很差，而且音乐的配置也很难符合情节的要求。因此这里声音的出现实际上对影片整体艺术效果产生了消极的影响。《渔光曲》中声音便开始作为一种艺术表现手段有目的地加以利用，特别是在歌曲与情节叙事之间的联系方而作出了有益的尝试。《大路》则是以音乐和歌曲作为影片构成的重要基础之一，在表现情绪和推进情节发展上都起了相当大的作用。以歌曲为主的抒情性段落成了影片结构中不可缺少的组织部分。另外，这部影片在音响效果的音乐化处理方面进行的尝试也是有一定意义的。

《乡愁》是配音影片中声音艺术运用得比较成熟的一部影片。这部影片的声音构思比以前要完整得多。声音已经能作为一种蒙太奇因素在叙事和情绪表现的许多方面娴熟地加以运用了。它反映出创作者已经对有声电影的艺术规律有了较深入的认识。虽然这部影片的音乐也像初期大批有声电影一样，基本上是选配的现成的外国音乐。但是它已在一定程度上改变了过去许多影片音乐运用的盲目性，使之能密切结合影片的整体思想和艺术表达的需要。这部影片在声音运用上的另一大进步就是创作者有意识地“把人声、拟音和音乐协奏起来，使之成为一种新的节奏”（沈西苓语）。如老母亲因楼下打麻将的嘈杂声而联想战乱中家破人亡时情景一段，可算作中国初期有声电影中声画蒙太奇运用的经典性段落。因战乱而家破人亡的女主人公杨瑛陪着瞎眼的老母亲逃难

到上海，寄住在一间小阁楼上。楼下的喧闹声在老人的幻觉中渐渐地演变成战争中的枪炮声和人们的哭喊声，画面上也随之出现了老人的丈夫和儿孙被炸死的情景。老人惊悸中失声呼喊着丈夫，惊动了楼下的人们。他们奔到楼上，看到杨瑛为了安抚母亲，正头戴父亲的帽子、用尘拂放在颌下让老人摸，从面引起人们一阵哄笑。在这里，声音不仅起到了引导和连接画面场景变化的桥梁作用，而且作为一种有力的蒙太奇因素展示了战争给主人公造成的巨大心灵创伤，也抨击了那些对民族危机视而不见的小市民的麻木和短视。

配音片作为无声向有声电影过渡时期的一种影片样式，其出现是有其特定的历史原因的。它在很大程度上是由于经济和技术原因很难迅速普及全部由同时声拍摄的对白影片。因此人们不得不暂时放弃对白部分，而把更多的精力放在对音乐和音响的艺术表现力方面进行发掘。但是这种配音影片一旦出现，便必然地影响到创作者们的电影声音观，由于对白与其它声音因素的分离，声音就无法成为一种创造真实幻觉的手段。这种现象使得人们在从事有声电影的创作时，并不把主要的精力放在追求声音质量本身的真实性，而更多地倾向于把它看作一种表现性的因素来加以运用。一旦这种意识建立，到了拍摄完全的有声片也仍然有所继承，这对中国电影声音的影响是意义深远的。

然而于此同时也由于配音片离开了对白因素，面较少使画面受台词语言节奏的限制，这也有助子它较多地保持了默片的视觉艺术经验。这些经验在其后的有声电影中的无对白的过渡性或抒情性段落中较多地继承下来。这种追求对后来长期的中国电影创作也起到了某种间接的影响作用。特别是与中国电影中广泛存在的以戏剧性表演和台词为主要表现手段的叙事性段落和以视听表现力见长的抒情性段落的功能性区分的发展有着一定的内在联系。

二、袁牧之的创作与对有声电影艺术的探索

在30年代的电影创作发展中，对有声电影的艺术规律开始作出比较深的认识是1934年以后几年的事，在这几年中，真正对电影声音艺术作出了较成功的探索的影片为数并不是很多。在这些影片中有几部比较重要的影片都与袁牧之有关。我们可以通过他的创作看到初期有声片的一些特点。

袁牧之（1909年～1978年）早年曾从事话剧编剧和表演。他因为善于在舞台上扮演各种不同类型的角色，被人们称誉为“千面人”，是当时极受欢迎的演员之一。他创作的电影数量不多，但质量普遍较高，由此具有较大的影响。他编剧、主演的《桃李劫》，编导的《都市风光》、《马路天使》都是当时比较突出的优秀影片，此外他还参加了《风云儿女》等不少有影响的左翼电影的演出，创造了一系列受群众欢迎的银幕形象。

1934年“电通”公司拍摄的《桃李劫》〔《中国新文学大系(1927～1937)》第17集〕是袁牧之第一次涉足电影创作。这是一个关于知识分子命运的悲剧。影片通过一对从工艺学校毕业的青年学生踏上社会后的种种遭遇，相当深刻地再现出旧中国正直的知识分子想以自己的学识服务于社会而终于破灭的过程。《都市风光》是中国第一部音乐喜剧，描写几个乡下农民想去上海发财，当在一个小火车站换车时，从江湖艺人的西洋镜中看到自己进城后的生活。这是一幅落后的小市民的群丑图，对唯利是图的价值观给予了辛辣的讽刺。看完西洋镜后，他们在两辆不同方向的火车前犹豫徘徊，不知该何去何从。《马路天使》〔《中国新文学大系(1927～1937)》第18集〕是袁牧之世界观和艺术发展成熟的一个标志，也是30年代电影的代表作。这是一部描写上海下层市民的悲喜剧，它从一些普通人被污辱与被损害的生活中，挖掘出他们内心的崇高和性格的美来。三部影片在题材、情节、类型和风格等各方面都有很大不同，但它们都凝聚了袁牧之对当时都市生活

的深入透彻的观察和忧国忧民的悲愤激情。影片对社会和人的剖析没有停留在漫画式的阶级意识表现方面，而是在一定程度上深入到了文化的层面，表现出了对现实社会中畸型的人际关系及由此产生的思维方法和价值观念的认识和评价。

在艺术表现上，这些影片有意地力求按照电影镜头组接自由的特点，变换电影的结构形式，使电影的特殊叙事结构本身也成为一种表意手段。特别是在《都市风光》和《马路天使》这两部影片中，作者更是以展示社会风貌、刻画人物为中心组织情节，对曲折的情节、悬念的注意程度显然降低了许多，使它们带有很强社会风情画的色彩。它们一方面运用丰富的银幕形象表现人与人、人与环境的广泛联系，同时也努力把叙事与造型的表现力结合起来，通过直接的视觉形象隐喻半殖民地半封建的畸型社会现实。

袁牧之电影创作的贡献是多方面的，但在对电影声音艺术所做的探索中，他的贡献表现得比较集中和突出。他与应云卫合作的《桃李劫》也可以说是中国电影历史中第一次较全面地有意识按照有声电影的艺术规律进行创作的影片。它利用声音和画面的不同结合方式，对扩展画面空间感、表现人物的心理和情绪及增强影片艺术表现力的许多不同方面都作出了很多较成功的探索。特别是在运用环境音响，在再现的基础上进行有目的艺术表现方面做出的有益尝试取得了较好的艺术效果。影片里主人公陶建平沦落后劳动的工厂和雨夜弃婴等场景中环境音响的运用等，在早期中国有声电影创作中都是很具有经典性的。《都市风光》作为一部音乐讽刺喜剧，在有声电影的新风格样式上作了尝试。这部影片一改早期中国有声电影广泛采用现成音乐的习惯，其中的乐曲大都是专门请了当时的一些著名作曲家专门为这部影片创作的。这样使音乐与影片内容的要求得以建立起更紧密的联系，大大增强了声音因素在影片艺术表现中的地位和作用。《马路天使》在有声电影艺术上的贡献更多地体现在声画诸因素之间的组合方式更丰富了，它们从不同方面帮助着影片内容的揭示。声音的再现与

表现性地运用之间的关系处理得更熟练了，特别是在声音的表现性应用有了长足的进步。在这部影片中，对白、音响、音乐和歌曲等声音构成的诸因素之间已能在较完整的艺术构思统帅下结合成有效的表现手段。在声音和画面的蒙太奇组合关系上也有不少精彩的地方。影片一开始就是一个精彩的声画蒙太奇段落，用灵活的镜头组接和巧妙的声音处理结合在一起，展现了一支半中半西、半古半洋的迎亲队伍。它不仅有条不紊地介绍出了影片的主人公们，而且还直接讽喻了那半殖民地半封建的时代和社会的荒唐与丑陋。小号手和朋友们帮助理发店招揽顾客和隔窗相对的变戏法等也都给人留下难忘的印象。所有这一切对中国有声电影的发展都有所贡献。

三、30年代的电影音乐和电影歌曲

在中国电影发展的历史中，不同的创作部门间的发展是很不平衡的。在电影的声音艺术方面也同样如此。30年代电影在有关声音的各方面都进行了不少艺术探索。但对于对白、音响、音乐三个部分来说，最有影响的还是电影音乐和歌曲方面作出的成绩。尤其是电影歌曲的运用，显得更加突出。在中国早期有声片创作中，许多影片都从不作曲，只是临时挑选几张唱片凑数配上，常有配得很不合适的时候。但也有些影片在音乐运用上做了不少尝试，它们努力使音乐符合剧情要求，在推动剧情中起到积极的作用。在《马路天使》等较晚的影片中，某些电影音乐作为影片中具有表意功能的成分表现得比较突出。这种运用音乐进行表意的尝试在《都市风光》中也用得很多。所以司徒慧敏曾说："《都市风光》的摄制，是有建立电影音乐的企图"。

歌曲作为电影音乐的一部分，在30年代许多影片中起了很大的作用。如《渔光曲》中的"渔光曲"，《马路天使》中的"天涯歌女"等，它们都是影片创作整体构思的不可缺少的组成部分。在推进情节、刻画人物、抒发情感等方面都起了重要的作用。如

《马路天使》中的“天涯歌女”在影片中三次出现，每次的情绪和节奏的设置都根据剧情需要而做出了不同的处理，产生了动人的效果。

但是在30年代的大部分影片中，歌曲的作用和意义往往不仅在于其在影片叙事中所占的地位，电影往往也成为一种传播歌曲的体裁。这些歌曲本身有它们相对独立的不完全等同于其在剧中地位的功能。如《桃李劫》中的“毕业歌”，《风云儿女》中的“义勇军进行曲”。它们都从影片插曲变为在群众中广泛流行的演唱歌曲，在抗日革命宣传中起到了巨大的作用。但是由此也产生了另一方面的问题，就是由于把歌曲作为有独立表意功能的部分运用到影片中，就必然出现如何与影片叙事内容有机结合的问题。在这时的影片中，有歌曲与叙事成功地结合的范例，但也有歌曲和情节发展相游离的现象，这对后来中国电影中歌曲运用的经验也是有着正反两方面的影响的。

30年代，是中国电影第一个黄金时代。在30年代的中国电影中产生了一大批无愧于生活的优秀影片，开辟了中国电影的革命现实主义传统。它在广泛学习的基础上，勇于创新，进行了丰富多彩的艺术探索。电影艺术家们各自结合自己的条件做出独特的尝试。因此这一时代是电影艺术家们个人风格空前发展的时期。这是一个创作人员的成长和影片的创作都取得丰收的时期。他们虽然难免稚嫩，但他们身上表现出的创新的生命力却比许多技巧娴熟、四平八稳的东西更可爱。

当然30年代电影由于历史条件所限，也表现出某些局限性，有些是由于艺术发展水平不高和某些受初期影戏和当时时代的审美情趣影响而出现的缺陷，但更明显的，对中国电影发展影响较长远的，却是在处理艺术与时代、生活之间关系的问题上，开辟革命现实主义传统是30年代电影的最大贡献。但是又确有过分强调电影与时代、与生活的直接联系的倾向，尤其在理论批评方面更为突出。出于这种明显的革命功利主义目的，为了揭示社会上

尖锐阶级对立的现实，使得尖锐的戏剧式冲突成了许多影片普遍采用的创作原则。这作为一种风格样式本无可厚非，但对冲突的过分注意而削弱了电影视觉所应提供的真实感的现象也的确存在。特别是这种现象与当时向好莱坞电影的叙事技巧的全面学习的现象结合在一起之后，它对于形成和加强一种电影思维方法对以后的创作的长期影响是难以忽视的。

30年代的电影繁荣之所以能取得如此大的成绩，其原因是多方面的。其中最主要的就在于创作者们能够把火热的创作激情与严肃的创作态度结合在一起，广泛学习、勇于探索、力避偏狭，这些经验对中国电影的未来都是宝贵的历史遗产。

思考题

1. 30年代电影变革出现的历史背景是什么？

2. 左翼电影运动出现起伏的主客观原因是什么？

3. 中国无声电影向有声电影转变过程中声音探索有何特点？

4. 如何看待夏衍和田汉30年代的不同创作风格？

5. 30年代探索电影与民族文化传统结合方面有哪两种主要倾向？

6. 如何评价好莱坞电影经验对中国电影发展的影响？

7. 苏联电影经验对30年代电影变革的出现起了什么作用？

第三章　战时与战后
（1937 年～1949 年）

1937 年夏天抗日战争的全面爆发，引起了国内形势的急剧变化，也改变着中国电影的面貌。30 年代中国电影的繁荣景象很快被战争所带来的错综复杂的局面所取代。在此后十余年的抗日战争和解放战争两个时期里，中国电影经历了曲折的道路。从抗战开始之后，电影的创作不再局限于上海一地，面是逐渐向全国的许多不同地区发展开去。战争形式的变化把中国分割为几个互相隔绝的地区，影片的创作也由于所处的地区的不同而形成了几个相对独立发展的部分。这使这一时期的电影呈现出了相当复杂的面貌。抗战胜利之后，政治腐败，经济崩溃和战争形势的发展变化，仍使社会处于不断的动荡之中。但是在这种动荡的形势下，中国电影仍在逐步走向成熟。

第一节　从延亘到重新高涨

从抗日战争爆发开始后的十多年时间中，中国电影又经历了一条曲折的道路。电影艺术的发展经过很长一段延亘之后，到 40 年代后期，才又掀起了一个新的创作高潮。

一、抗战时期的电影错综复杂的局面

抗战的爆发结束了 30 年代电影的繁荣局面。“七·七”事变

之后，电影界迅速成立了救亡组织，并集体创作了话剧《保卫卢沟桥》，以高昂的战斗热情投入了抗日宣传。“八·一三”日军进攻上海，故事片拍摄就基本停顿了。上海的艺术界组织了一系列救亡演剧队，分赴前线和内地，进行抗日宣传演出。电影工作者大部分都转入了演剧宣传等抗日救亡活动，也有些人参加抗战新闻纪录片和宣传教育片的拍摄。1937 年 11 月上海沦陷，部分电影工作者撤到大后方的武汉和重庆，另一些留在上海的人退入租界继续从事电影创作。日本帝国主义在占领区建立了傀儡电影机构，后来解放区也开始建立起人民自己的电影事业。从此，中国电影被战争分成了国民党统治区，上海“孤岛”，和沦陷区等不同部分。由于战争形势下各地区环境的不同，各部分电影在思想和艺术面貌上都很不相同，中国电影出现了空前错综复杂的局面。

抗战时期国民党统治区的电影绝大部分是服务于民族战争的抗日宣传片。由于时代环境变了，这些影片可以不必采取寓言、象征、暗示、影射等隐晦的形式，而可以正面地描写抗战了。国民政府迁移到武汉之后，1938 年，官营的中国电影制片厂（简称“中制”）拍摄了第一部正面描写抗战的宣传故事片，这就是史东山编导的《保卫我们的土地》。这部影片以高昂的爱国热情，直接表现了人民在日本帝国主义的野蛮侵略面前，奋起抗战，保卫家园的英雄斗争。史东山在 20 年代曾是“唯美派”电影主张的主要代表，但是进入 30 年代之后，他的电影观念逐渐产生了根本性的转变。他不仅努力将积极的社会意义灌输到自己的电影创作之中，而且在艺术上也努力向中国电影的主流艺术风格靠拢，使自己的影片更能够适合广大电影观众的欣赏需要。所以，在史东山 30 年代创作的《青年进行曲》等大部分影片中，虽然仍旧保留了他讲究造型、注重电影画面的视觉表现力等某些优良特点，但在电影叙事方式及其在整个影片意义表达体系之中所处的地位等许多方面，都表现出不少与占主流地位的“影戏”传统风格的相似之处。抗战爆发之后，电影开始走出上海，面向全国的电影观众，特别

是电影欣赏经验更缺乏得多的广大农民观众。因此，这部影片在艺术上也反映出了当时在绝大多数抗日宣传影片中普遍存在的不少共同的艺术特征。由于影片直接以抗战宣传为目的，为了面向广大农民观众，让农民能理解，所以很注意艺术形式的通俗化。剧情尽可能地简明有力、叙述周详，不穿插无关的噱头，叙述和表演的速度也放慢了。许多抗战宣传影片出于同样的原因也都有着类似的追求，这也形成了抗战电影的一种艺术风格。

抗日战争时期，国统区的电影工作者共拍摄了十几部这种抗战宣传故事片，其中大部分集中于1938年初到1941年底太平洋战争爆发之前的三年多时间里。这些影片对于揭露日寇的侵略罪行，动员全民族人民起来投身于抗日斗争起到了一定的作用。其中如阳翰笙编剧、应云卫导演的《八百壮士》、《塞上风云》（《阳翰笙电影剧本选集》），田汉编剧、史东山导演的《胜利进行曲》，沈西苓编导的《中华儿女》等较好的影片，不仅真实地表现了人民英勇的抗战精神，而且在艺术上也取得了一定的成绩。尽管抗日影片创作取得了巨大的成就，但是其发展道路是十分曲折的。国民党反动派极力压制这些影片的创作，特别是1941年国民党发动皖南事变后更加紧了迫害，使抗战影片的摄制几乎完全陷入了停滞状态。

除了国统区之外，中国传统的电影生产基地上海的电影创作也在战事平息后迅速恢复和继续发展起来。上海沦陷后，由于租界仍在西方人手中未被日本占领，这里被人们称为“孤岛”。从这时到太平洋战争爆发前，留在“孤岛”的电影工作者也拍了大量影片。但是由于租界当局十分迁就日本占领者，仍不准直接进行抗日宣传。所以除了少数反映社会现实与影射抗日的影片之外，绝大多数的创作都是以迎合市民观众为主要目的的商业电影。这是中国电影历史上又一个投机性商业电影生产的高峰。由于战争的破坏和大批优秀创作人员去了大后方，加上电影公司老板的投机性经营方针，使得“孤岛”的电影创作从整体上看比起30年代电

影来显然呈现出停滞、甚至倒退的现象。例如，人们曾把无声时期的一些优秀影片《神女》、《玉洁冰清》等重拍，但新拍的影片中出于商业目的进行了重新渲染和阐释，使原作的神韵丧失殆尽，化神奇为腐朽了。当然，即使在那种艰难的条件之下，艺术家们仍进行了艰苦的努力，也的确创作出了少数在思想和艺术上都取得了一定成绩的影片。欧阳予倩编剧的《木兰从军》、于伶编剧的《花溅泪》、费穆编导的《孔夫子》等一些影片，都以不同的方式表达了艺术家们的战斗精神、民族气节和思想艺术追求。1941 年底太平洋战争爆发后，日军进占了租界，上海的电影创作也成了沦陷区电影的一部分。

日本侵略者在沦陷区控制的电影事业完全是服务于帝国主义欺骗和奴役中国人民侵略目的的。沦陷区电影主要分为以长春和上海为中心的两个相对独立的部分，它们的运行机制和创作面貌都有相当大的不同。

日本人在长春建立的“满洲映画株式会社”，成立于 1937 年，主要创作和管理人员都是日本人，后来才逐渐吸收了少量中国人。“满映”与日本军部关系十分密切，也更直接地成为侵略者的政治工具。它开始主要拍摄露骨地宣传日本侵略政策的所谓“启民”电影，这类影片很自然地受到中国观众的唾弃。他们只好改拍一些麻醉人民的所谓“娱民电影”，其目的是消磨人民的斗志。“满映”的创作大部分是日本人完成的，其中不少甚至是日本影片的直接翻版。因此，“满映”的电影创作事实上和中国的电影传统并没有什么直接的继承关系，即使是后期中国创作者参加较多创作的影片，也更多的是受到日本电影的深刻影响。

而沦陷后的上海则与此不同。上海有着悠久电影生产传统和大批有经验的中国电影艺术家，这迫使侵略者不得不有所顾忌。日本当局派来掌管上海电影事业的领导人川喜多长政是个中国通。他在不违背占领当局的根本利益的前提下，采取了相对灵活的管理策略，实行改造和利用上海原有创作机构和人员，进行商业电

影创作的方针，使得上海电影生产的局面在一定程度上得以维持，拍出了大量商业影片。这样也可以使某些为日本侵略者服务的影片，得以绕过中国人民对日本电影的抵触情绪，更好的达到其欺骗宣传的目的。例如，在当时以中日合拍名义制作的《春江遗恨》和《万世流芳》等影片中，歪曲地表现太平天国和林则徐禁烟等中国人民反对帝国主义的斗争历史，捏造出日本人帮助中国人斗争的情节，在“黄种人联合起来，打倒英美帝国主义”的欺骗性口号下面，偷塞进了所谓“大东亚共荣圈”的私货。在这种严峻的形势下，有些艺术家为了表示自己的民族气节，不与日伪合作，暂时退出了电影界。留下的创作人员大部分也不甘沦为日本侵略者的工具，有些人努力寻找机会，借在电影中表现中国丰厚的民族文化传统的机会抒发自己的爱国情怀。如这时拍摄的《红楼梦》、《家》等，根据中国古典或现代文学名著改编的一些具有一定水平的影片便多少都反映了艺术家们的这种倾向。但尽管如此，就沦陷区上海电影创作的整体而言，仍然逃脱不了作为日本侵略者文化政策的一部分的命运。而且，这一时期电影创作的整体艺术质量，比起30年代中国电影所达到的巨大成就来也相去甚远。

总的来说，抗战时期的中国电影，无论在哪个地区，无论是战争宣传片还是商业电影，与30年代电影相比，在艺术上都显得粗糙得多。战争形势、制作条件和电影市场各方面的条件，都使得30年代电影那种广泛创新的活跃局面无法再继续下去了。这使得中国电影的艺术发展在近10年的时间里徘徊延亘，得不到应有的进步，在某些方面甚至出现了倒退。但是与此同时，许多艺术家在战争生活中与人民密切接触，共同战斗，对社会和人民有了更深刻的了解。与此同时，大量抗日戏剧活动、特别是抗战后期大后方话剧运动的高涨以及斯坦尼体系的引进及在戏剧创作中的运用等也为艺术家们的艺术修养的提高奠定了新基础。所有这一切也为战后中国电影的新发展蕴育着力量。

二、战后国统区电影创作的新高潮与中国电影的初步成熟

1945年抗日战争胜利后，中国电影又出现了新的局面，国民党反动派利用接收日伪电影企业的机会把大多数电影企业都控制在自己手中，还以各种政治、经济和法律手段控制私营电影公司，企图全面建立对电影事业和生产的垄断。但是这一切措施并没有能阻止进步电影的蓬勃发展。进步电影工作者一方面巧妙地利用国民党的电影机构，另一方面建立了直接由进步电影工作者组成的“昆仑”影业公司和其它民营公司，拍摄了许多真实反映时代的社会生活现实，揭露国民党黑暗统治的影片，也拍了一些在艺术上有独特追求的影片。这些影片把中国电影艺术提高到了一个新的水平。它们是中国电影艺术初步成熟的标志。

国民党官办的电影企业占有了解放前中国电影工业固定资产的绝大部分。但是由于国民党反动统治的黑暗腐败，遭到了人民的唾弃，绝大多数电影艺术家都不愿为他们的反动宣传卖力。因此，国民党的官办电影企业除了抗战刚刚胜利之初拍摄了少量直接宣传国民党抗日功绩和带有反共宣传内容的反动影片之外，他们虽然花了很大精力企图拍摄以“勘乱”为内容的反动影片，却由于进步电影工作者们巧妙地抵制而未能得逞。这些企业拍摄的大部分影片都是与那些投机性小公司的出品一样的商业性影片，这些影片在思想内容上往往是腐朽、落后或与国民党的反革命宣传遥相呼应的，在艺术上也是粗制滥造，极少可取之处。与此同时，进步的电影工作者也利用这些企业拍摄了一些反映社会现实的影片。这些影片的创作则与以“昆仑”公司为代表的进步电影创作有很多接近之处。它们与在民营电影公司中的进步电影创作一起，构成了40年代后期进步电影的创作高潮。

在40年代后期的民营电影公司中，“昆仑”和“文华”是最重要的两家。它们在思想和艺术追求的不同方面都体现出了各自

的风格特点，在中国电影的发展中都占有其独特的历史地位。

“昆仑”影业公司是在党的领导下，基本由从大后方回到上海的进步电影工作者组成的民营电影公司。它的影片大都是尖锐揭露和抨击国民党统治和黑暗的社会现实的，这些影片情节戏剧性强烈，思想激进，表现手段也激烈，冲击感强。战后大部分在当时影响最广泛的优秀影片基本上都出自“昆仑”公司，如《一江春水向东流》、《八千里路云和月》、《万家灯火》、《三毛流浪记》、《乌鸦和麻雀》等。他们与中国电影的影戏传统有着深刻的联系，同时又吸收了30年代以来电影和戏剧艺术探索的某些经验，为其所用，发展到了比较成熟的地步，取得了高度的艺术成就，也正是这种艺术成就反过来又促进了影戏传统在中国电影发展中的统治地位的建立和加强。

“文华”公司主要是由战时留在上海的一批电影和戏剧创作人员创办的。其主要创作人员柯灵、曹禺、佐临、石挥、费穆等都是些很有才华、有成就的艺术家。他们的创作与“昆仑”的有很大不同，这些影片大多是些知识分子气质较明显的社会风情画式的作品，它们主要不是以社会性见长，而是以一种比较平淡的诗意风格表现一些生活中的平凡小事。《小城之春》是其中最明显的代表性作品。

尽管这时不同企业的创作间存在不少差别，但是作为一个时代创作的整体来看又有很多共同的地方。与30年代电影比，那种多方向的个人化的试验性探索看不到了，基本上都是在戏剧式电影的基本原则下，探索运用各种电影语言有效地进行叙事，在更好地运用“影戏”艺术手法方面比以前有了较大的发展，并且在大部分影片中，以好莱坞为核心吸收叙事蒙太奇而建立起的一套适合于戏剧性电影叙事的电影语言系统已经基本形成并运用得相当成熟了。

战后国统区电影在一些影片类型方而取得了较高的艺术成就。它们代表着初步成熟的中国电影所达到的艺术水平，也为新

中国成立后电影的新发展奠定了一定的基础，并在某些方面影响新中国电影艺术发展的趋向。

三、解放区人民电影事业的建立

随着人民革命事业的发展，中国共产党也开始在解放区建立起了自己的电影事业。解放区人民电影事业的建立，预示着中国电影中一个新的历史传统的开创，虽然直至全国解放之前，解放区电影基本上还只是局限于新闻纪录片，但其所开创的一系列电影创作和管理原则，却极其深远地影响到新中国电影的发展道路。

早在1937年夏天，陕甘宁边区就开始筹备并于次年春成立了“陕甘宁边区抗敌电影社”，准备建立电影事业为人民革命斗争服务。1938年夏天，袁牧之、吴印咸等人到延安，于1938年10月开始拍摄人民电影事业的第一部影片，反映根据地人民生活斗争的纪录片《延安与八路军》，并成立了解放区的第一个电影制片组织“八路军总政治部电影团”，即人们通常所说的“延安电影团”。在抗战八年中，电影工作者转战前线和后方，在极为艰难的条件下，拍摄了大量纪录革命领袖和人民斗争生活的珍贵历史资料。

抗战胜利后，人民的电影事业开始从延安向全国各地发展，先后成立了延安电影制片厂、西北电影工学队、华北电影队和东北电影制片厂等组织。他们不仅拍摄了不少历史资料，还为未来的新中国电影事业培养和积聚了一批干部。1947年，延安电影制片厂还曾进行了革命根据地的第一次故事片拍摄的尝试，但刚开拍不久就由于战争形势的变化而停了下来，使影片没能完成。

在党建立的电影组织机构中最重要的是东北电影制片厂。抗战胜利后，党及时组织力量接收了伪“满映”，并迁往东北根据地的兴山，于1946年10月成立了“东影”。“东影”是解放区建立的第一个较正规的电影制片厂，“东影”在艰苦的条件下不仅生产了大量新闻纪录片，还进行了最初的科教片、美术片、短故事片的尝试。在全国解放前夕，还开始了长故事片的拍摄工作，新中

国的第一批故事片，就是“东影”从解放前夕就开始制作的。“东影”为建立党领导下的正规电影企业进行了一系列探索和尝试，在这些工作的成果中，有许多都对解放后中国电影的发展产生了极为深远的影响。例如这时确定了为工农兵服务的创作方针，训练了不少电影干部，开始建立了一套电影生产管理的规章制度等，其中许多在新中国的电影事业中都得到了继承和发展。

第二节　“影戏”电影统治地位的确立

战后电影创作中，在继承“影戏”传统的基础上，电影工作者进行了艰苦的创作劳动，创作了一大批优秀的影片，这些影片的风格样式上各具特色，并都取得了较高的艺术成就。但是他们在某些创作原则和电影的思维方法方面都有着很强的一致性，尤其是最主要的进步电影创作基地“昆仑”公司的大部分影片，十分典型地反映了战后中国电影工作者在继承和发展“影戏”传统方面所做出的努力。

40年代进步电影的主流在对待电影的基本原则和方法上都继承和发展着中国的“影戏”电影传统。进步的电影艺术家们都把电影作为表达自己对世界的认识，表达自己的社会政治思想的工具。当然，这种表达并不是一种单纯的自我渲泄，而是有着明确的社会功利目的的。他们对社会现实的揭露和抨击，正是促使人们认识这一社会的腐朽和黑暗，教育人们仇恨这一黑暗的社会。这不仅是对30年代电影以来的革命现实主义传统的继承，实际上也是中国几千年来“文以载道”的艺术传统的继续。这种明确的社会功利目的是影片创作的出发点，基于这一出发点，整个影片的艺术表现都明确地指向同一目标，这种明确的社会功利目的决定了中国电影创作的明显的理性主义色彩。在这里不允许任何暧昧的，带有非理性色彩的东西存在。这种功利目的也决定了电影创作题材内容上与当时社会政治思潮关注的具体热点之间大都存

在着直接的联系。

基于这种功能上的目的，影片创作便追求能让观众直接、明确地接受和理解作者意图的表现方法。由于中国电影传统形成时期各种复杂的历史条件（如文明戏的影响、电影生产的经济技术水平和观众的欣赏习惯和水平等）的作用，叙事成为直接表现作品内含的最重要手段。因此，在大部分影片中，故事的叙述是影片最基本的表意手段，在影片的结构构成中占有了核心的地位，这实际上是故事叙述在创作者的电影观念中占有核心地位的体现。主要靠叙事向观众传达影片的涵义，这就要求影片的叙事方式能吸引观众。在30年代人们曾对电影的叙事方式进行过各种尝试，但到40年代后期，人们越来越认识到在各种叙事方式中，戏剧式的叙事方式是最能有效地吸引和引导观众。因此在战后的绝大多数影片中，各种大同小异的戏剧式叙事方式，结构和技巧被普遍地采用，成为占统治地位的风格样式。

电影语言的层面，在电影发展的历史上是最活跃的部分，每一个时期的艺术家大都会或多或少地在这方面作出新的发展。在中国从20年代到40年代的电影发展中，具体的电影语言运用有着巨大的发展。但是其运用的基本原则却一直被继承了下来，即所有电影语言的运用都是围绕着情节叙事展开的，是直接为情节叙事服务的。30年代电影中，有的影片也曾尝试把电影视听形象和蒙太奇相对脱离情节叙事赋予直接的表意功能。这种尝试尽管稚拙，却又给人以清新之感。但在40年代后期的电影中，这种现象已很少见了，面代之以更娴熟的电影化叙事。在40年代，这种娴熟的电影化叙事技巧一方面是30年代以来诸多探索的总结，另一方面也是战后大量涌入中国市场的好莱坞三、四十年代电影带来的影响。它丰富和发展了“影戏”叙事的技巧，但是并没有改变电影技巧服从并服务于叙事关系的基本原则，反面更加强化了这一原则。

从政治社会的功能出发，以叙事（特别是戏剧性叙事）为核

心，使电影视听构成服从和服务于叙事，成为一种叙事技巧，这是中国“影戏”传统的基本原则。到40年代后期的电影中，这些原则得到普遍的运用并达到了娴熟的程度。所以我们说这一时期是“影戏”电影在艺术上成熟，并确立了其主流电影的地位的时期。

“影戏”传统是一个具有相当兼容程度的体系，在这些基本原则前提下，仍然能发展出不同的艺术风格和影片样式来。在40年代后期的进步电影中就在一些影片样式的创作中达到了相当高的成就。

一、情节剧史诗电影的高度思想艺术成就

8年的民族战争和战后的社会动荡，把大批电影艺术家推向生活的激流中，使他们同民族、同人民在一起，经受了前所未有的忧患、困苦和磨炼，这使他们的艺术视野大大开阔起来。他们把自己对中国社会过去和现在的观察和分析倾注在创作中，创作出了一大批站在历史的高度上的，具有史诗性宏伟气魄的优秀影片。在这些影片中最主要的代表是蔡楚生、郑君里联合导演的《一江春水向东流》，它以其高度的思想和艺术成就，成为中国电影在艺术上走向成熟的一个里程碑。

《一江春水向东流》（《五四以来电影剧本选集》下集）这部影片通过一个曲折动人的家庭悲剧故事，概括地反映了从抗战开始到“惨胜”前后十余年的历史时期中，国民党统治区社会各个侧面的时代生活的广阔历史面貌。影片把家庭作为社会的一个窗口，来展示当时整个时代、历史的悲剧，老百姓在战争中忍受了巨大的痛苦，付出了巨大的牺牲。但是胜利之后，他们不但什么也没有得到，反面陷入了更深的灾难之中。《一江春水向东流》正是抓住了这一尖锐的社会主题，以宏大的气魄概括这十几年中国社会变迁的实际情况。

这部影片取得如此巨大的成功，与它的艺术表现是分不开的。

这部影片采取的是典型的戏剧式叙事结构，情节完整曲折，发展脉络、层次都非常清晰。在这种戏剧结构框架中，它又浓缩了众多的人物和复杂的人物关系，把戏剧式电影具有的以线性结构为核心的基本特点，与叙事过程中几条相对独立的情节线索的共同推进溶合在一起，形成了一种有高度艺术概括力的结构方式。影片以张忠良为中心，把他和有关的3个女主人公各自在抗战以来的生活发展的线索交织在一起，体现出这些生活之间的历史联系，这正是影片结构的成功之处。影片没有时空的交叉跳跃，却并未忽视电影时空表现的巨大潜力。它沿用了我国传统中常用的结构方法，以一些人物分别代表不同的社会力量，又把这些社会力量以某种特殊的关系组织到一个适合剧情容纳的范围，在这一范围内有层次地逐步展开不同人物的关系。整个情节与其说是围绕人物展开的，不如说是围绕着人物所代表的社会力量展开的。所以情节的推进从一开始就有条不紊地一步步走向结局。它把社会因素、历史因素和人物性格因素比较巧妙地结合在一起，推动故事情节的进展，也通过情节反映出时代和历史的真实。影片的人物刻画取得了相当高的成就，尤其是张忠良这一人物，影片有说服力地揭示了堕落的社会是如何把他引向堕落的过程。

《一江春水向东流》能够成为影戏传统成熟的标志，还在于它能把电影艺术技巧的运用与影片的内容表现成功地结合在一起。如不少视觉细节和蒙太奇结构原则的运用等都相当成功。它集中了当时中国电影艺术的丰富经验，运用富有表现力的银幕视听形象进行电影叙事。但是在这部影片中也反映“影戏”电影某些带共同性的不足，即有时把注意力过于集中于影片的情节叙事，特别是关注于利用情节的突变煽动观众的情绪起伏，而对电影视听形象的更丰富的表现潜力的挖掘的注意力则显得不够注意，这使某些地方的表达受到影响。

除了《一江春水向东流》之外，当时还有相当一批类似的优秀情节剧史诗影片问世。如由史东山编导的《八千里路云和月》、

沈浮编导的《希望在人间》、田汉编剧、陈鲤庭导演的《丽人行》、金山编导的《松花江上》等等，它们在思想和艺术上的成就各不相同，但是在对生活的把握和艺术表现的某些基本原则方面却有许多共同之处。

二、现实主义的深化

战后电影中还有另一类反映社会现实的影片，它们在遵守戏剧式电影的基本创作原则的前提下，把更多的精力放在了对电影叙事和造型的艺术表达的写实主义风格的追求上。与情节剧史诗电影中那些带有明显传奇色彩的人物及其遭遇不同，这些影片大都把视点对准了普通人，努力从人们司空见惯的生活琐事中挖掘出反映时代潮流的新意来。

在这类探索中，最有代表性的影片就是阳翰笙编剧、沈浮导演的《万家灯火》（《五四以来电影剧本选集》下集）。这部影片没有直接涉及当时影响较大的政治事件和斗争，影片里的人物也都是些毫无传奇经历的普通人，也没有靠尖锐的外部戏剧冲突来吸引观众。作者以深厚的功力从细致的生活描写中揭示出生活的矛盾来，真实地描写了战后小资产阶级的分化和失业、物价飞涨、人民生活日益艰难的广阔的社会现实。

《万家灯火》中的男主人公胡智清是一个塑造得十分成功的人物形象。这一正直善良、但又猥猥琐琐、对资本家抱有幻想、但在严酷的生活现实的逼迫和教育下又不得不清醒过来的小资产阶级知识分子在战后中国电影人物画廊中占有着独特的位置。这个兢兢业业的公司职员的生活表面看来似乎很稳定舒适，然而实际上脆弱得不堪一击，当母亲带着一家人从破产的农村来到上海投奔他之后，生活负担越来越重。在困境中他又失了业，连善于理家的妻子也一筹莫展，最后终于被沉重的生活压力打破了家庭的和睦，甚至险些断送了这个家庭。

影片所揭示的社会矛盾是相当尖锐的，但它使用了严格的现

实主义手法。整个影片情节和矛盾的推进，在很大程度上是靠生活细节的积累来完成的。在朴素平易的叙述中，我们可以明显地感受到其内在矛盾的张力，产生了真实而又强烈的、耐人寻味的艺术效果。从这种含蓄、朴实的现实主义艺术风格中，我们可以看到30年代《春蚕》一类影片的影子。它反映了中国电影现实主义的成熟和深化。《万家灯火》在电影语言运用和银幕形象表现本身也注意到运用较严格的写实主义方法。尽管从今天的眼光来看，其中还有许多传统的东西，特别是好莱坞画面和镜头构成经验的影响。但是从影片整体的造型质量而言，在生活实感的营造方面还是取得了相当的成果的。它与整个影片的深入细腻的现实主义风格是相一致的。

电影与普通劳动人民生活的接近，是40年代后期中国电影现实主义深化的一个重要方而。普通劳动者的现实生活，也是相当一部分艺术家致力表现的对象。在这一时期，包括在国民党的电影企业内部的一些进步电影工作者也都拍摄了相当多的直接反映人民现实生活的影片。它们虽然不及《万家灯火》所达到的思想和艺术成就，但对子在含蓄、朴素的艺术风格中揭示社会和生活的矛盾方面都作出了一定的探索和尝试，它们共同形成了战后现实主义电影创作的高潮。

三、喜剧电影的新收获

战后电影现实主义的发展和深化，首先是在现实主义作为一种处理艺术与生活关系的准则来看待的，而不是仅仅作为一种具体的创作手法的。因此这种深化主要体现在对社会生活本质的准确和深刻程度上，面在艺术手法上则是丰富多样的。在反映社会生活矛盾的现实主义电影中，便还有一类运用夸张变形的手法进行表现的影片创作，这就是对喜剧电影的新开拓。

喜剧样式在中国电影中有悠久的历史。在20年代就可看到《劳工的爱情》等早期的喜剧尝试，在30年代也有《都市风光》、

《狂欢之夜》等较成功的讽刺喜剧。但是30年代以前的绝大部分喜剧电影是作为商业电影而存在的。它们大都带有强烈的闹剧色彩，主要靠一些噱头来招徕观众。战后中国的喜剧电影有了比较大的发展。这主要表现在政治讽刺喜剧的发展和喜剧题材样式的新开拓。

战后国民党反动派借接收敌伪产业为名大肆进行经济掠夺和政治压迫。进步电影工作者抓住了这一引人注目的社会问题，借此揭露国民党的反动统治。在这场斗争中，讽刺喜剧样式成了一个十分有力的斗争工具。如张骏祥编导的《还乡日记》和《乘龙快婿》都是以带闹剧色彩的讽刺喜剧形式，辛辣地嘲讽了“惨胜”和“劫收”的腐败现象。反动派统治下的黑暗社会本身就是荒谬、畸形的。艺术家以荒诞的形式将其再现出来，更有利于人们对社会本质的认识。陈白尘和陈鲤庭合作创作的《幸福狂想曲》以喜剧的形式描写了都市下层社会的普通市民的艰苦生活中的挣扎。根据著名连环画改编的儿童片《三毛流浪记》同样诙谐地再现了流浪儿的不幸命运，讽刺了旧社会的黑暗。这实际上是一部含着泪水的悲喜剧。

在40年代后期喜剧电影的创作中，成就最突出的是《乌鸦与麻雀》（《五四以来电影剧本选集》下集）。这是一部把讽刺与隐喻成功地结合起来的优秀影片。它以一所房子来隐喻国民党摇摇欲坠地统治下的祖国江山，这是一个十分精巧而含有深刻艺术真实的构思。伪官僚和姘妇霸占了房子，反而要把房主人赶走，他们为准备逃命要顶出房子，惊动了所有的房客，为此引起了一系列风波。人们想办法各奔前程，但都一无所获，最后还是靠团结起来，终于把房子夺了回来。

《乌鸦与麻雀》以活泼、流畅的风格，生动地表现了城市小市民群众在国民党压榨下，在革命胜利形势鼓舞下的觉醒。影片塑造了一组不同类型的生动的市民形象，特别是小贩“小广播”是一个异常生动的小市民典型。他是旧上海畸型社会的特殊产儿，他

处于受剥削、受压迫的地位，但又抱着发财的欲望和梦想。由于思想和性格上的弱点，也使他付出了心酸的代价。

《乌鸦与麻雀》这部影片在艺术风格的完整统一方面取得了较高的成就。这部影片中的各个创作部门都达到了较高的水平，并且能够作到互相协调，达到统一的艺术效果，尤其是影片的剧作和表演方面的成功更为突出。在电影镜头的语言构成方面，它又能较好地适应喜剧电影的要求，有所创新。

《乌鸦与麻雀》在拍摄过程中曾受到反动统治当局严厉的迫害，并曾被强令停拍。但创作者们顽强地坚持斗争，直到上海解放以后才继续拍摄完成。它的高度思想艺术成就，为民主革命时期的电影斗争写下了灿烂的一页。而且，就其在喜剧艺术探索方面取得的成就，也在中国电影发展中占有一席重要的地位。

这一时期的电影喜剧具有一些共同的特点，这些特点与战后中国电影的总形势也是相通的。它们都有严肃的社会问题，是直接针对当时的社会时弊进行讽刺和抨击的。从艺术上它们的主要艺术特色和成就首先体现在剧作和表演方面，除《乌鸦与麻雀》等少数影片外，大多数影片在影象风格上与正剧电影仍然比较接近。

在讽刺喜剧发展的同时，文华公司的一些创作人员如桑弧、佐临、石挥等人，又在另一方面做了尝试。他们创作了一批不同于那些直接表现社会政治现实的讽刺喜剧的风格喜剧影片。这些影片没有讽刺喜剧那样强烈的政治色彩，而是以喜剧的风格反映当时的日常生活，表现人们的生活方式和理想，歌颂善良、正直、互助、友爱等美德，同时也讽刺和揭露了一些社会上的恶风恶俗。《假凤虚凰》、《太太万岁》等影片是这方面的代表作。这些影片情节结构巧妙，人物形象比较生动，对话也有风趣，在喜剧艺术方面也作了有益的探索。

喜剧电影的发展开辟了艺术与现实建立特殊联系的新角度，这对中国电影艺术的丰富和发展是有积极意义的。

第三节　“文华”与非主流电影的艺术探索

40年代后期是整个中国的电影创作都有较大提高的时期，除了以“昆仑”公司为典型代表的进步电影创作占据着主流地位之外，也出现了其它一些在电影艺术方面达到了较高水平的影片。“文华”公司的影片在其中占有着显著的位置。

一、“文华”公司及其创作

文华影片公司成立于1946年8月，是四、五十年代之交规模和影响都较大的一家民营电影企业。“文华”的编导演等主要创作人员大都是以抗战时期一直在上海坚持的话剧团体“苦干”剧团为基础的。抗战胜利后，“苦干”解散，大部分人员便参加了“文华”。其主要创作人员有黄佐临、桑弧、柯灵、黄绍芬、石挥等。“文华”的经营作风与当时大量存在的专事投机的电影公司不同，它相对来说不带有很强的政治色彩，虽然也不忘追求经济效益，但制作态度比较严肃，特别是比较重视影片的艺术质量。同时由于其大部分创造人员艺术素质较高，有着较深厚的文学、戏剧基础和民族文化素养，这使得“文华”所出品的影片大多表现出独特的艺术风采。

桑弧是“文华”早期的主要创作人员之一。桑弧先后导演的张爱玲编剧的《不了情》、《太太万岁》，并编剧了由黄佐临导演的《假凤虚凰》。这三部影片都带有很强的社会风俗喜剧的色彩，以风趣的方式展现了上海中上层市民的生活和苦恼。《太太万岁》描写一个在大户人家当媳妇的青年妇女的悲欢。这个善于理家的贤良太太巧妙地帮助丈夫度过了生意上的难关，又使移情别恋的丈夫回心转意。《假凤虚凰》是“文华”风格的轻喜剧的典型代表。影片描写一对青年男女都想通过征婚找个有钱人，以改变自己的经济状况。在交友过程中，它们为了掩盖真相，闹了不少笑话。最

后虽被拆穿，但两人也都觉悟，共同开始了自食其力的新生活。曾留学英国专攻戏剧的黄佐临30年代末回国后，长期从事戏剧创作。他把丰富的现代戏剧经验带入电影创作。影片情节结构巧妙，人物形象生动，对话风趣幽默，导演处理简洁流畅、清新明快，加上石挥等主要演员的优秀表演，使整个影片充满了生活情趣和喜剧色彩。后来，佐临还导演了柯灵编剧的将高尔基的《在底层》加以中国化改造的影片《夜店》，自己编导了另一部脱胎于苏联作品的《表》等影片，都取得了较好的成绩。《假凤虚凰》完成后，由于影片中有一些以夸张的喜剧化处理表现理发工人的情节，遭到了上海理发工会的抵制，引起一场轩然大波。事件过后，抗议反而起了宣传上的促进作用，使影片大获成功。这些也为"文华"后来拍摄《太太万岁》、《好夫妻》、《哀乐中年》等一系列带轻喜剧色彩的表现社会风情的影片打下了基础。

《假凤虚凰》等影片大获成功，也帮助了石挥这一优秀的电影艺术家的脱颖而出。在"文华"的影片中，石挥的创作占有了十分突出的地位。石挥（1915年～1957年）虽然在1941年就曾演过电影，但影响并不大。《假凤虚凰》中的三号理发师杨小毛是石挥塑造的第一个成功的银幕形象。此后，他先后在"文华"的一系列影片中担任角色。他扮演的《太太万岁》中为富不仁的老岳父，《夜店》中阴险狡诈的闻太师，《艳阳天》刚直不阿的律师阴兆时，《哀乐中年》中不甘寂寞的退休校长陈绍常等形象，都给观众留下了难忘的深刻印象。尤其是在戏剧大师曹禺唯一的一部电影作品《艳阳天》中，主人公阴兆时在坏人面前的懔然正气和在生活中的风趣随和形成鲜明对照，使人物形象显得异常丰富生动。同时，影片所展现的人们与恶势力斗争的方式，和那严肃而又不压抑的整体风格，也在某种程度上反映了这批艺术家们对待当时的时代和社会的基本态度。

"文华"公司由于集中了一大批有着相当丰富的文学和戏剧经验的艺术家们，因此，他们很善于把文学和戏剧的艺术规律与电

影的创作需要结合起来，有效地利用台词和戏剧性表演的手段，丰富影片的艺术表现力。当然，与“昆仑”的作品相比，“文华”的大部分创作虽然并未背离戏剧式电影的基本原则，但它们并不那样强调外部冲突，而是把更多的精力放在“内在的戏剧性”的挖掘方面。与《小城之春》相比，桑弧、柯灵、佐临、曹禺等人的大部分影片虽然在不少艺术特点上显得更接近于影戏传统一些，但它们在表现出各自独特的艺术特色的同时，也反映出了“文华”创作上的某些共同的追求。

二、费穆和他的《小城之春》

费穆本不是“文华”公司所属的创作人员，他导演的《小城之春》也只是拍摄完成之后以“文华”的名义发行的而已。但是这部影片中所体现出的思想和艺术上的追求，却与“文华”的大部分创作十分吻合。而且由于这部影片在艺术上所取得的高度成就，使之成为这一时期不同于“影戏”风格的非主流电影创作的一个突出代表。

《小城之春》描写的只是一个小家庭中的一段情感波澜。女主人公周玉纹对长期患病的丈夫并无感情，只是尽着妻子的责任寂寞地生活着。丈夫的一位朋友突然来访，他正是玉纹昔日的情人。两人都陷入了痛苦和矛盾的情感之中，经过一系列感情波动，双方终于都理智地控制了自己。玉纹也重新发现了自己与丈夫之间的感情联系。一场风波平静了，玉纹目送着友人离开了家。影片通过这样一个平淡且并不曲折的故事，在一定程度上反映了战后一些知识分子和市民观众的苦闷心情。尽管在那个激烈动荡的时代中，影片所表现的内容仍显得不十分协调，使影片上映之后曾受到一些批评。然而如果我们把它放在中国电影艺术的历史发展进程中加以考察时，就不难发现其占有着相当突出的位置。因为这部影片一方面是费穆一生艺术创作探索的高峰，另一方面也代表着近代中国电影在人物心理刻画和民族风格探索所取得的成

就。

费穆是一个有独创个性和艺术才能的艺术家，他的才能和创作个性从其一系列影片创作思想内容和影象风格的电影化表现中显露得十分明显，费穆从30年代前期就开始从事电影创作，1933年就以其处女作《城市之夜》一举成名，跻身于中国第一流的电影导演之列。对费穆的电影创作，我们不能用传统的社会政治功能和影片与社会时代的关系等标准简单地衡量。只有沿着费穆观察和把握世界的独特视角和方法，我们才可能发现他的思想追求和美学追求的一贯性。费穆曾表示自己拍电影是为了表达自己的思想感情，从创作中得到满足。但他关心的不是社会政治的变动，而是人生哲理的思想内涵。他的作品都是从不同侧而对人的生存价值、人生的目的和意义进行哲理性探索。中国儒学传统中的"礼义"主张，内省哲学以及泛爱主义学说等基本上成为费穆作品的基本主题。在他30年代拍摄的《人生》、《天伦》、《香雪海》等影片中就可看到儒家文化传统的深刻影响。费穆常常从伦理的角度探讨人生，提出他对人生的意义价值及其具体实现途径的看法，即追求道德人格的自我完善。但费穆的伦理思想与封建伦理道德是对立的，他肯定人的生存和生活的意义。费穆对人性探索的中心课题是情与理的关系，即个性人格与道德规范的关系。到了《小城之春》，这种情理关系成了影片表现的中心内容。影片提供的情境是一个互相理解的情境，费穆正是从这种情境中努力寻求情感与道德的统一。这种统一最后由妻子的道德人格的完成来实现。在这里，情感与道德的统一并不是压抑性的、悲剧性的，而最终达到一种心理解脱和释放。这种关于情理关系的理解是一种很有代表性的中国人的民族心理状态。费穆的一个重要的成就正在于通过高超的艺术手段真实可信地表现了这种民族的道德心态的多重含义。

费穆作品中所体现出的思想内容和艺术情趣都是相当中国式的，但那是属于雅文化范畴的，与"影戏"中常见的市井平民的

思维方法有很大不同。与此相应，他在艺术形式上的追求，也力求寻找符合中华民族的雅文化中的审美意识的表现手段来表现这种民族的社会心理和道德心理。他注意到“电影的主要表现方式是绝对的写实”。但是他仍然努力在创作中把写意与写实、主观与客观。以虚实结合的方法统一起来，追求一种意境美的创造。在情节上，他基本摒弃了外在的强烈的戏剧冲突，但又不全靠写实性的细腻描写。他把冲突和情节的进展集中建立在人物的内心活动上，扣住人物间的情感冲突来展来情节。这种主客观的融合所创造的特殊的意境美通过一系列优美的视听语言表现出来。如《小城之春》中无人物定性的全知型旁白体系，绝不仅作用于叙事层面，它在与画面的结合中一方面揭示了周玉纹复杂的心理矛盾，一方面又赋予整个影片一种朦胧的情调。在叙事层面之外，费穆非常注意让视听形象直接参与意境美的营造。如小城头、花园等许多场景段落中人与景物的融合直接创造了情景交融的境界。特别是当境头的运动和组接等电影化的手段也参加到意境营造中来时，电影情境的特殊美感便产生了更强大的艺术冲击力。

《小城之春》中的情节结构、场景、人物设置等都被最大程度地加以简约化的处理了，从面得以腾出更大精力来细腻地揭示影片的思想内涵。这样，尽管影片并没有依靠强烈的戏剧性因素进行人为的突出和强化，主人公和他们的心理活动和情感波折也不至于被淹没在复杂的背景之中。在外部表现简约化的同时，费穆把主要精力放在表现人上。但是在表现人道主义时候，他没有太看重在人物性格的鲜明特征和人物命运的大起大落，面是着意于人物心灵深处的剖析，特别是表达人物复杂的心理活动。在影片中，主人公被放在感情的交叉点上进行多层次的内心剖析，影片中人物的复杂心理历程通过电影艺术的各种手段表达出来，特别是通过电影手段强化一些包含丰富心理动作的视听细节，使人们确切地感受到这种微妙的心理和情感信息。虽然戏剧性在这部影片的艺术表达中仍在起着重要的作用，但那已经是与旧“影戏”有

很大区别的“内在的戏剧性”了。

当将电影言语运用于这一艺术目的时，费穆还非常注意其表现的含蓄性，由于成功地运用迂回的手法，给观众带来了丰富的艺术想象和审美体验。《小城之春》的影象风格在近代中国电影中也是独树一帜的。它以其叙缓的节奏，富于变化的长镜头和空间表现直接传达出大量叙事难以表达的思想信息，因此使这部影片显得特别耐人寻味。这部影片与主流的影象电影有着很大的区别。它像一首清新优美的小诗，在舒缓的叙事流程中，运用丰富的电影语言，深入细致地描绘了人物的心理和情感波动，在电影艺术上取得了高度的成就，具有强烈的艺术感染力。

40 年代是中国电影一个创作丰收的时期。特别是《一江春水向东流》等影片高度的思想艺术成就，大大提高了中国电影的创作水平。它们改变了 30 年代电影那种生机勃勃的、多方面的、但又不甚成熟的摸索徘徊的局面，集中在戏剧式电影的道路上大大前进发展了。与此同时，对电影艺术技巧的掌握方面也在大幅度地进步。特别是人们对于好莱坞电影那一套镜头和影象构成手法已经可以比较娴熟的掌握了。尽管好莱坞电影的镜语体系是为其资产阶级意识形态表现服务的，是不应全盘接受的，但是主流电影传统形成初期，认真学习和借鉴还是必要的。它对早期中国电影的发展还是有积极意义的。但是问题在于它也使更广泛的银幕形象表现潜力的挖掘受到抑制。所以可以说 40 年代的电影在技巧上的大幅度进步的同时，也是伴随着一定的牺牲的。如果考虑到它对其后几十年电影观念的影响，这种牺牲的意义就更不能不引起注意。到 40 年代，中国一套传统的“影戏”电影思维方法和创作模式也开始逐步成熟，它对后来中国电影面貌的影响也是相当重要的。

40 年代的电影界在政治方面也与当时全国的政治形势一样，进步和反动的力量对比开始发生根本性的转变。不仅把大量创作人员争取到进步的营垒中来了。在影片创作上，进步电影也有效

地占领了阵地，不仅在影片创作的思想和艺术上都占了上风，还迫使国民党反动派连一部“勘乱”反共的电影都没有拍出来。在国民党统治崩溃前夕，党和进步电影工作者又做了大量的工作，终于使电影事业和创作队伍都基本完整地保留下来，迎接新中国电影发展的新局面，这也是一项重要的历史功绩。

思考题

1. 为什么说抗战时期中国电影呈现出复杂的局面？

2. 如何认识人民电影事业建立的历史意义？

3. “影戏”电影观念主要包括哪几方面的内容，它们之间的关系是怎样的？

4. 《一江春水向东流》代表的战后电影的成就和不足主要体现在哪些方面？

5. 战后讽刺喜剧发展有哪些主要成就？

6. 费穆创作的主要思想和艺术特色是什么？

第四章　“十七年”中国电影（1949年～1966年）

中华人民共和国的诞生，标志着中国旧时代的结束，新时代的到来。时代的巨变，为中国电影艺术的发展开创了广阔的道路。中国电影在继承三、四十年代进步电影和解放区革命文艺两方面传统的基础上，开始了新的征程。新中国的电影创作队伍由国统区的进步电影工作者和解放区的革命文艺工作者汇合而成为一支强大的生力军，在党的领导下，发挥各自的传统与优势，为繁荣新中国的电影事业而共同奋斗，开创了中国电影的新阶段。

新中国电影可分为三个大阶段：

1949年～1966年文化大革命前，共17年，简称“十七年”；

1966年～1976年，十年浩劫时期；

1976年～1989年，简称为“新时期”。

第一节　“十七年”中国电影的发展轨迹

中华人民共和国的成立，使整个国家发生了翻天覆地的变化，电影战线也不例外。在旧中国，电影事业和电影市场控制在帝国主义和买办资产阶级的手中，带有殖民地、半殖民地的特点。人民政权的建立，为新中国的电影发展提供了前所未有的有利条件。新政权很快建立了国营电影生产体系（建立了各故事片厂、新闻片厂、科教片厂、美术片厂等）；建立了国营电影工业体系（胶片厂、洗印厂、电影机械厂等）；建立了国营电影发行放映体系（逐

渐形成了从中央到地方省、市、县、镇、乡各级配套的电影发行放映网），使电影事业牢牢地掌握在人民手中，得到前所未有的大发展，成为团结人民、教育人民、为社会主义革命和建设努力奋斗的有力武器。与此同时，新的形势也带来了新的要求和新的问题。由于中国共产党从被迫害被统治的地位变成为掌握政权的执政党，因此，党对文艺、对电影事业的领导，在解放前后发生了很大的变化。解放前的中国进步电影，虽然也是在中国共产党的领导之下发展起来的，但当时共产党在国统区处于“地下”，党的领导需要通过各种渠道间接地发生作用；而解放以后，中国共产党成为执政党，直接领导着包括电影在内的各项文艺事业。因此，党对文艺、对电影事业的方针政策正确与否，直接关系着、影响着电影事业的发展。新中国建立之后，由于帝国主义的包围封锁，由于我们巩固政权的需要，同时，也由于一些错误的思想观念，我们搞了相当长时间的闭关锁国，国内的政治运动接二连三，当时我们的文艺方针又是为无产阶级政治服务的，因此政治风云的变化就不可能不影响到电影事业的发展，造成十七年的中国电影事业经历了一个艰难曲折的发展过程。

十七年中国电影的发展特点是：艰难曲折、大起大落。有人概括为四起四落，在十七年中，出现过四个蓬勃发展时期，这就是建国初期的第一次发展；1956 年前后的第二次发展；1959 年的第三次发展以及 60 年代初期的发展。也有人说是“三个半”，因为 60 年代初期的发展尚未达到高潮，很快就由于政治原因而夭折了。

建国初期的第一次发展：1946 年 10 月 1 日我党在东北解放区建立了第一个人民自己的电影制片厂——东北电影制片厂（“长影”的前身），这是我们人民的第一个电影生产基地。1949 年 4 月 20 日成立北平电影制片厂（“北影”的前身），1949 年 11 月 26 日建立“上海电影制片厂”。1949 年 4 月，东影完成了新中国第一部故事片《桥》，此后一两年间，相继拍摄了一系列故事片。

1951 年 3 月 8 日在全国 26 个大城市同时举行“国营电影厂出品新片展览月”，标志着建国初期电影创作的第一次大发展。展览月展映了《新儿女英雄传》、《白毛女》、《翠岗红旗》、《上饶集中营》、《民主青年进行曲》、《团结起来到明天》、《陕北牧歌》、《辽远的乡村》、《女司机》、《人民战士》等故事片 20 部，还有《中国人民大团结》等六部新闻纪录片。

现在看来这第一次的大发展，还应该包括解放初期私营厂生产的优秀影片，像石挥编导并主演的影片《我这一辈子》、柯灵编剧、佐临导演的影片《腐蚀》、郑君里编导的影片《我们夫妇之间》、陈西禾编导的影片《姐姐妹妹站起来》以及石挥编导并主演的影片《关连长》等。

建国初期，全国革命形势空前高涨，要求电影艺术更快地表现工农兵的生活和斗争，广大电影工作者满腔热情地歌颂工农兵、歌颂新生活，这一批作品题材广泛，内容丰富，工农兵形象迅速占领银幕，作品具有强烈的时代气息。

中共中央和政务院高度评价建国初期我国电影战线所取得的成绩，周总理为新片展览月亲笔题词：“新中国人民艺术的光彩”①。

我国电影为什么能在那么短的时间内，出现这样活跃发展的景象呢？

首要原因是党对电影事业方针政策的正确。1948 年 11 月中共中央对人民电影事业作了原则性的指示②，明确地规定了当时电影工作的方针和选取电影剧本的标准。指示指出：“现在我们的电影事业还在初创时期，如果严格的程度超过我们事业所允许的水平，是有害的。其结果将是窒息新的电影事业的生长，因而反

① 见《新电影》1951 年 1 卷 3 期。

② 见《中国电影发展史》第二卷 393 页～394 页。

倒帮助了旧的有害的影片可得市场。”①“电影剧本的标准，在政治上只要是反帝、反封建、反官僚资本的，而不是反苏、反共、反人民民主的就可以。还有一些对政治无大关系的影片，只要在宣传上无害处，有艺术上的价值就可以。至于艺术标准，亦应从大处着眼，不应流于细节的苛求。细节上的完美只能逐步达到，不能一蹴而致，这是要在实践、批评与学习的过程中逐渐做到的。”②这一指示不仅对当时“东影”的电影创作，而且对新中国成立后一段时期内各厂的电影创作，都起到了很好的指导作用。

在故事片创作从无到有的过程中，具体贯彻党的方针政策的电影方面的领导同志，像新中国第一任电影局局长袁牧之，电影局艺术处处长陈波儿等同志，大胆放手地培养电影编导人材，将一批政治上、艺术上有修养的像成荫、王家乙、凌子风等同志，很快推上了电影导演的岗位。

当然，电影事业迅速蓬勃的发展，也与电影艺术家们长期的生活积累、艺术积累分不开，与他们本人勤奋刻苦的努力分不开。

这一时期出现了不少优秀影片，象《中华女儿》在1950年第五届卡罗维·发利国际电影节上，荣获“自由斗争奖”，文化部1949年～1955年优秀影片二等奖。《白毛女》在1951年第六届卡罗维·发利国际电影节上，荣获第一特别荣誉奖，文化部1949年～1955年优秀影片一等奖。《钢铁战士》在1951年第六届卡罗维·发利国际电影节上荣获“和平奖”，文化部1949年～1955年优秀影片一等奖。《我这一辈子》荣获文化部1949年～1955年私营厂影片二等奖。《赵一曼》主演石联星荣获第五届卡罗维·发利电影节演员奖。《新儿女英雄传》史东山荣获第六届卡罗维·发利国际电影节导演特别荣誉奖。《翠岗红旗》荣获第六届卡罗维·发利电影节摄影奖。

---

① 见《中国电影发展史》第二卷393页～394页。

② 见《中国电影发展史》第二卷393页～394页。

建国初期的第一次电影创作发展的同时，也存在一些问题，中心的问题是如何看待我国30年代以来进步电影的传统问题。由于对中国解放前进步电影的现实主义传统，无论是思想内容方面还是艺术经验方面都认识不足，肯定不够，因此对解放初期私营厂生产的较好影片也没能给予充分的肯定。随之而来的是对白区过来的电影工作者的看法问题。解放初期，我们电影队伍和整个文艺队伍一样，主要是由两支大军组成："一支是战斗在解放区的电影和文艺工作者，另一支是长期坚持在国民党统治区（包括香港）的进步电影工作者。"① 1949年7月在北平召开的第一次文代会，标志着这两支大军的胜利汇合，当时，党就注意了这两支力量的取长补短，密切配合。但由于对我国进步电影的优良传统认识不足，因而对白区过来的电影工作者改造有余，信任不足。

当时有一种片面的看法，似乎"过去上海的一套"都不适用于新中国电影，新电影应当创造一套新的电影语言。这种一概排斥中国进步电影传统的观点和做法，客观上影响了新中国电影的发展，造成中国电影的某些断裂现象。

1951年5月全国开展对电影《武训传》的批判及其后的文艺整风运动，使建国初期电影第一次蓬勃发展的局面很快结束。

电影《武训传》是由老导演孙瑜编导，私营昆仑影业公司摄制的，1950年底完成。影片上映之后，先是受到普遍的赞扬，后来引起党中央的重视。1951年5月20日《人民日报》发表毛泽东亲自撰写的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，对电影《武训传》提出严厉的批判。社论指出："《武训传》所提出的问题带有根本的性质。"认为《武训传》是"污蔑农民革命斗争，污蔑中国历史，污蔑中国民族的反动宣传……""电影《武训传》的出现，特别是对武训和电影《武训传》的歌颂竟至如此之多"，"说明了我国文化界的思想混乱达到了何等的程度"，而且证明了"资产阶

① 见《当代中国电影》第63页。

级的反动思想侵入了战斗的共产党。”同一天人民日报“党的生活”栏发表评论说：“歌颂过武训和电影《武训传》的，一律要作严肃的公开自我批评……”5月23日，中央电影局也向全国电影工作者发出“通知”，要求在各级党的领导下，有计划地开展对电影《武训传》的讨论，藉以提高认识，进行教育，肃清影响。至此，以批判电影《武训传》开始的一场空前的政治运动在全国普遍展开了。紧接着开始了长达半年多的文艺整风运动。对电影《武训传》的批判，用政治批判的方式代替了正常的学术讨论，对电影及整个文艺事业的发展带来很坏的影响。同时，党内还批判了成荫导演的《荣誉属于谁》、《内蒙春光》也因民族政策问题受到批判。私营厂先后完成的一批影片：《关连长》、《影迷传》、《腐蚀》、《我们夫妇之间》、《太太问题》、《夫妇进行曲》等，几乎出一部批一部，私营厂再也维持不下去了。由于对电影《武训传》的批判及其后的文艺整风运动，不少著名的电影编剧、导演、演员都在检查思想，创作完全处于停滞状态。1951年电影产量严重下跌，当年，除决定拍摄《南征北战》之外，几乎再没有一部影片投入生产。此后，直到1956年电影生产才逐渐恢复到1950年的水平。

第二次电影活跃发展局面的到来，经历了长期的酝酿过程。

1953年2月到3月，电影局召开了第一次电影剧本创作会议和电影艺术工作会议。1953年9月在北京召开了第二次全国文学艺术工作者代表会，总的精神是批评了“左”的错误倾向，倡导社会主义现实主义创作方法，反对我们创作中的“公式化”、“概念化”现象。会议期间，曾把苏联优秀影片与我国当时生产的影片对照起来观摩，讨论如何理解社会主义现实主义的创作方法。同时将意大利新现实主义及西方的进步影片也作为借鉴的对象。用请进来、走出去等多种方式，向国外的先进经验学习。1956年11月法国电影史学家乔治·萨杜尔访问我国，对我们三、四十年代的进步电影给以高度评价。大批三、四十年代的优秀影片，《乌鸦

与麻雀》、《十字街头》、《马路天使》、《一江春水向东流》等又重印拷贝，公开放映。

1956 年 5 月，毛泽东提出了“百花齐放，百家争鸣”的方针，对促进我国科学文化事业的繁荣和发展，产生了深远的影响。电影界也象全国其它战线一样，活跃起来，开始酝酿、研究繁荣电影创作的改革方案。1956 年 10 月至 11 月，文化部电影局在北京召开各制片厂厂长会议，重点讨论贯彻“双百”方针，改革电影体制的问题，这就是著名的“舍饭寺会议”。根据这次会议的精神，各电影厂开始试行以导演为中心，自由组合、自由选题、自负盈亏的“三自一中心”的改革方案。

1957 年 4 月 11 日至 17 日，第二次全国电影工作者代表大会在北京举行，4 月 11 日，文化部在北京举行 1949 年～1955 年优秀影片授奖大会，表彰了这期间拍摄的优秀影片，对辛勤努力、成绩卓著的创作人员和全体电影工作者都是一个极大的鼓舞。

由于以上条件，这几年的电影创作在逐步前进，到了 1956 年前后产量赶上并超过 50 年的水平，艺术质量也有新的突破。

1952 年主要是一部《南征北战》。

1953 年较好的影片有：《智取华山》，这是郭维独立执导的第一部故事片。在第 11 届（1954 年）卡罗维·发利国际电影节上，荣获“争取自由斗争奖”；新中国第一部彩色舞台艺术片《梁山伯与祝英台》，荣获第八届卡罗维·发利国际电影节“音乐片奖”，1955 年在英国第九届爱丁堡国际电影节获映出奖，这部影片曾轰动整个巴黎，外国人的反映是：“故事好，表演好，音乐好，色彩好。”① 卓别林说：“从来也没有见过这样一部非凡的影片”，“这样的影片是必不可少的！它包含着几千年的中国文化。”②

1954 年较好的影片有：《鸡毛信》，是解放以来第一部影响较

① 见《大众电影》1954 年第 13 期。

② 见《大众电影》1954 年第 13 期。

大的儿童片；《渡江侦察记》从战役的几个侧面，塑造吴老贵等几个人物形象，受到人民群众的欢迎；表现少数民族生活的影片《山间铃响的帮来》。

1956 年前后（包括 1955 年和 1957 年反右之前）出现了一批较好的影片，如：

反映革命战争题材的影片：《董存瑞》、《平原游击队》、《上甘岭》、《铁道游击队》、《南岛风云》等，在英雄人物塑造方面有新的突破；《柳堡的故事》选取一个新角度来表现革命战争；

现实题材的影片有：讽刺官僚主义的喜剧片《新局长到来之前》等；新中国第一部表现现实题材的彩色片，表现知识分子在“四化”建设中的作用的《上海姑娘》；表现老知识分子友谊的影片《情长谊深》；第一部表现运动员生活的影片《女篮五号》等；

名著改编有新中国第一部彩色故事片《祝福》，根据巴金的小说改编的影片《家》等。

传记片有《李时珍》、《宋景诗》等；

少数民族题材的影片有：《哈森与加米拉》、《芦笙恋歌》等；

惊险样式的影片有《神秘的侣伴》、《边寨烽火》、《寂静的山林》、《羊城暗哨》等；

第一部正面表现民族资本家解放前后生活的影片《不夜城》等；

戏曲艺术片《天仙配》等。

总之，题材丰富，风格多样，呈现一派勃勃生机。

1957 年的反右斗争及康生的“拔白旗”扼制了第二次电影创作发展的大好局面。

1956 年毛泽东发表“双百”方针之后，陆定一、周扬等同志都作过进一步的阐述。1956 年底到 1957 年初《文汇报》发起讨论《为什么好的国产影片这样少？》，不少著名的电影编剧、导演、演员都参加了讨论，发表了很好的意见。老舍先生也发表了《救救电影》的文章。

著名电影理论家钟惦棐同志先以文艺报评论员的名义在文艺报上发表《电影的锣鼓》一文，后又以朱煮竹的笔名在文汇报上发表《为了前进》的文章。两篇文章提出的中心论点是：①电影为工农兵服务不应变成工农兵电影；②“绝不可以把文艺为工农兵服务的方针和影片的观众对立起来”，也就是说，为工农兵服务的电影应为广大观众所欢迎；③不应以行政的方式领导创作；④应当尊重中国电影的传统。今天看来钟惦棐同志当时提出的问题总体上是正确的，是有勇气、有魄力的。但是在当时，很快就被说成是“右”了。

文汇报发起的这场讨论，从文艺问题的讨论发展到政治问题的讨论。1957年6月8日《人民日报》发表了《这是为什么?》的社论，标志着反右斗争的开始。7月《人民日报》发表《〈文汇报〉的资产阶级方向应当批判》的社论，全国展开了声势浩大的反右斗争。

钟惦棐的《电影的锣鼓》作为右派向党进攻的“先声”，进行了重点批判。反右斗争扩大化的错误，把解放初期一批很有才华、有贡献的电影艺术家打成了资产阶级右派，象钟惦棐、沙蒙、郭维、吕班、石挥、吴永刚、白沉、吴茵、海默、吴祖光等。他们创作的影片也都受到批判和禁映。吕班导演的讽刺喜剧片《未完成的喜剧》，被文化部定为“毒草影片”。《秋翁遇仙记》（吴永刚编导）、《洞箫横吹》（海默编剧）、《夜航》（石挥编导）等影片，都成了重点批判对象。从此，这些电影艺术家被剥夺了从事电影创作的权力。

不仅如此，康生1958年4月到长影，批判了一批国产片，批评一些电影编导“头脑不知何处去，渣滓依旧笑春风”，由此开始了“拔白旗”运动。将成荫导演的《上海姑娘》、王炎导演的《寻爱记》、苏里导演的《地下尖兵》等统统当做白旗，一下禁映了26部影片。整个1958年大跃进期间，康生提出“当前最重要的最基本的问题是改造思想。”

当时周总理指出，如果目前不能生产好的故事片，是否多拍些艺术性纪录片，纪录片可以反映生气勃勃的时代面貌，可以满足观众，也可以教育创作人员。根据这一指示，文化部和电影局的某些领导同志，五月份在长春、上海分别召开电影创作会议，后又在影协召开座谈会，肯定了一种新的影片样式——纪录性艺术片，1958 年拍摄了大量这种类型的影片。

1958 年在大跃进的形势下，全国除西藏自治区外，各省及直辖市都办起了电影厂。由于形势变化快，反映现实生活的剧本跟不上去，当时拍摄的影片主要有两种：一是纪录性艺术片；一是舞台艺术片。1958 年共拍摄影片 132 部，纪录性艺术片和跃进片就占了一大半，还有木偶片、动画片、剪纸片约 26 部，再除去戏曲片，真正好的故事片如《花好月圆》、《红孩子》、《党的女儿》、《画中人》、《风筝》、《永不消失的电波》等不过十部左右，表面看电影生产 130 多部，实际质量下降了。大多数纪录性艺术片经不起时间的考验，很快就失去了艺术生命。周总理对这一局面并不满意，也不符合他最初的意愿。1961 年 6 月《在文艺工作者座谈会和故事片创作会议上的讲话》中，周总理用自我批评的方式对这件事作了总结。

1959 年中国电影进入第三次大发展，达到了 50 年代的最高峰。

为迎接建国十周年、建党四十周年，周恩来、邓小平同志亲自抓一批重点项目，邓小平同志代表党中央对电影提出要求："……在明年至少生产出七部无论思想和艺术方面都能赶上世界先进水平的彩色艺术片。"① 文化部也专门召开会议，研究国庆十周年、建党四十周年"大放卫星"的问题。文艺界、电影界的广大创作人员，虽然经历了反右斗争和"拔白旗"的打击，但在党中央的号召下，在全国人民大跃进形势的鼓舞下，仍然能鼓起饱

① 见《大众电影》1958 年 22 期。

满的创作热情，保证国庆十周年献礼片任务的胜利完成。

1958 年生产了一批跃进片，粗制滥造，各方面对此都很不满。1959 年上半年又开始纠正左的偏向，为《上海姑娘》等影片平反。6 月开始起草文艺十条，7 月召开全国故事片厂厂长会议，陈荒煤同志作《关于提高艺术片的质量的报告》，提倡实事求是和尊重科学，强调按艺术规律办事。

中宣部、文化部和电影局的周扬、夏衍、陈荒煤等同志，领导有方，把经过了近 10 年探索、思想、艺术修养成熟的电影艺术家组织起来，保证重点影片任务的完成。

庆祝建国十周年国产新片展览月从 9 月 25 日起到 10 月 24 日止，在全国各大城市同时举行，共展出新片 35 部，故事片 17 部，几乎全部是彩色片。其中有三部是彩色宽银幕影片，《风从东方来》、《老兵新传》、《万水千山》。1959 年新片展览月是第三次发展的标志。1959 年故事片生产比 1957 年翻了一番，好影片有《我们村里的年轻人》、《林则徐》、《林家铺子》、《风暴》、《青春之歌》、《聂耳》、《五朵金花》、《换了人间》、《战火中的青春》、《今天我休息》、《回民支队》、《战上海》、《绿洲凯歌》、《水上春秋》、《冰上姐妹》、《金玉姬》等。1959 年共拍摄约 70 部影片，好的、较好的影片约有 25 部。“这些影片不仅题材广阔、风格新颖、形式多样，而且在思想、艺术上以及在技术上，都突破了过去的水平，向前跃进了一大步。”①

《林则徐》、《风暴》、《万水千山》、《青春之歌》等艺术片，堪称近百年来中国人民反帝、反封建的革命史诗。属于正面反映我国革命斗争的重大历史题材，塑造了鲜明生动的艺术形象。《聂耳》、《回民支队》和根据茅盾原著改编的《林家铺子》，是解放前中国社会面貌和人民斗争生活的缩影。《老兵新传》、《我们村里的年轻人》、《绿洲凯歌》、《冰上姐妹》、《春满人间》、《五朵金花》等

① 见《大众电影》1960 年 1 期蔡楚生文。

故事片，真实地展示了中国人民在社会主义建设时期的精神面貌和道德风尚。

通过这次展出的影片，可以看到我国电影艺术和技术水平达到了相当的高度，影片艺术风格开始向多样化方向发展，从《老兵新传》、《万水千山》、《风从东方来》以及《林则徐》、《林家铺子》等影片中，可以看出我国电影在摄影、录音、美工、特技、化妆等各个方面都有了很大进步。

文化部、中国电影工作者协会于11月2日在北京饭店举行宴会，庆祝1959年新片展览月的成功，周总理出席并讲了话，充分肯定电影工作的成绩，他说："刚才几位同志称赞我们电影工作也是在整个大跃进中的一朵鲜花，的确如此。在文艺方面，戏剧、电影可以说是开得最茂盛的两朵花，这是两朵兄妹之花。"

我们应当充分估计1959年这批献礼片的成绩，这批优秀影片无论从思想上、艺术上或是技术上都达到了相当高的水平，可以说是建国十年来的最高水平。在当时的历史条件下，能够取得这样的成绩，是各级领导与广大电影工作者齐心协力，共同努力的结果。

我们的电影创作队伍已走向成熟：解放区来的文艺工作者，经过十年来的电影创作实践已经比较熟练地掌握了电影艺术形式，他们作为电影艺术家已经成熟，他们是崔嵬、水华、成荫、凌子风、王苹、王炎、李俊、王家乙、苏里、武兆堤等。上海的老一辈电影艺术家，几经"运动"和"思想改造"，也已经熟悉了新的生活和新的表现对象，掌握了新的创作方法和原则，如沈浮、汤晓丹、桑弧、郑君里等，因此，他们也都具备了创作优秀影片的内在条件。1959年共拍摄故事片约70部，比1957年翻了一番，好的和比较好的影片约有25部。一方面在庆祝取得的成绩，另一方面又开展了反右倾运动。从1959年10月到1960年1月文化部也展开了，夏衍、陈荒煤、袁文殊等同志都受到批判，多次检查。紧接着三年自然灾害，国家经济紧缩，电影生产也下降了。

从1961年6月到1963年12月间，一个电影创新高潮正在形成。

电影事业的再一次发展，首先应归功于周总理等中央领导对电影事业的关怀。

从反右、拔白旗到反右倾，1960年之后，中苏两国关系破裂，国内高举反帝反修的大旗，在电影创作中也不断批判修正主义思想，创作人员思想负担较重。1961年1月中国共产党召开八届九中全会，提出“调整、巩固、充实、提高”的八字方针，同年6月在新侨饭店召开“文艺工作座谈会和故事片创作会议”，周总理在会上讲话，强调了艺术民主问题。1962年3月在广州举行“话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会”陈毅同志在会上讲了话，总理会前也发表了自己的意见，中心是“破除迷信，解放思想”，为知识分子松绑，此后制定了《文艺八条》、《电影三十二条》。两次会议总的精神是贯彻知识分子政策，发扬民主，活跃思想，繁荣创作。这两次会议和首长的讲话在文艺界、电影界影响较大，使广大创作人员进一步解放思想，轻装上阵。

1959年反右倾之后，我国和苏联关系破裂，政治上开始批判苏联修正主义，电影界也开始批判苏联修正主义影片。此后，我国基本上与外界隔绝，被迫将目光转向我国的传统文艺。从1960年到1963年，一些电影艺术家们着重研究和总结中国自己的美学传统，探索具有中国民族特色的电影道路。这一时期，电影理论方面出现了不少重要文章，像袁文殊、罗艺军的《主题·真实性·传统——谈影片〈枯木逢春〉创作中的几个问题》[①]，徐昌霖《向传统艺术探胜求宝——电影民族形式问题学习笔记》[②]，姜今《论形式美》[③]，聂晶《〈小兵张嘎〉的摄影构思及其它》[④]，瞿白音

① 见《电影艺术》1962年4期。
② 见《电影艺术》1962年1～5期。
③ 见《电影艺术》1963年3期。
④ 见《电影艺术》1964年1期。

《关于电影创新问题的独白》[①] 等。其中，《创新独白》尤为重要。瞿白音提出“去陈言”“创一代之新”，艺术家应具有“从大道理中生发出来的对具体生活现象的独特的见解”，真理“要用新意来讲述”，他要求好作品要有“新思想、新形象、新的艺术构思”……瞿白音的《创新独白》率直而深刻，是1961年创作会议精神的理论成果，有高度的学术性和现实性，在历史上具有重要地位，影响极大。

由于召开了新侨、广州两次会议，周总理和陈毅同志亲自出席讲话，宣传党的文艺政策，电影从此开始转机，从1961年6月到1963年12月在稳步地前进，掀起了一场电影艺术创新的热潮。以周总理新侨会议上的讲话为起点，此后大讲创新，“唯陈言之务去”（瞿白音《创新独白》）。《早春二月》、《舞台姐妹》、《农奴》、《独立大队》、《阿诗玛》等影片正是这个潮流的产物。这一次的创新幅度较大，在学习我国文艺传统的基础上，提高了影片的艺术质量，使之接近或达到当时世界电影的先进水平，一个更高质量的电影创作高潮正在形成，如能顺利发展下去，前途可观，可惜风云多变，半途夭折了。

1960年生产故事片约40部，好的影片有《刘三姐》、《红旗谱》、《革命家庭》、《杨门女将》等。

由于自然灾害的影响，进口胶片有限，从1961年之后，每年影片的总产量都不多，但质量较高。1961年共拍摄故事片20多部，较好的影片有：《暴风骤雨》、《洪湖赤卫队》、《红色娘子军》、《枯木逢春》、《北大荒人》、《达吉和她的父亲》、《冬梅》等。

1962年共生产故事片20多部，较好的影片有：《甲午风云》、《停战以后》、《李双双》、《燎原》、《大李、小李和老李》、越剧艺术片《红楼梦》、京剧艺术片《野猪林》等。

1963年共生产故事片30多部，较好的影片有《早春二月》、

① 见《电影艺术》1962年3期。

《小兵张嘎》、《农奴》、《红日》、《冰山上的来客》、《北国江南》、《野火春风斗古城》、《怒潮》、《飞刀华》、喜剧片《满意不满意》等。

1964 年共生产故事片 24 部，较好的影片有：《独立大队》、《白求恩大夫》、《天山的红花》、《霓虹灯下的哨兵》、《兵临城下》、《英雄儿女》、《逆风千里》、《小铃铛》、《阿诗玛》等。

1965 年共生产故事片 21 部，较好的影片只有《舞台姐妹》、《烈火中永生》、《浪涛滚滚》（一直没批准放映，直到 1979 年才准予上映）。

1962 年八届十中全会，康生首先提出小说《刘志丹》有严重的政治问题。毛主席根据会议提供的材料批示说："利用小说搞反党活动是一大发明。凡是要想推翻一个政权，首先要制造舆论，搞意识形态，搞上层建筑，革命如此，反革命也如此。"全会后，文艺界开始根据全会精神检查工作。到 1963 年 12 月 12 日毛主席在文艺工作的一个批示中指出："各种文艺形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。"根据这一批示，刘少奇同志召开在京的文艺工作者座谈会，研究文艺界的整风问题。1964 年就开始了所谓的假整风。1964 年 6 月 27 日毛主席在《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况的报告》上批示说："这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成象匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体"。由于对整个国家政治形势的错误估计，导致对意识形态领域错误的、过火的批判。从毛主席的两个批示发表以后，文艺界也开展了一系列的批判运动，对《早春二月》、《舞台姐妹》、《北国江南》、《林家铺子》、《不夜城》、《两家人》、《兵临城

下》、《桃花扇》、《阿诗玛》、《逆风千里》、《球迷》等影片都进行了公开放映和公开批判，形成全国性的声势浩大的批判运动。这场批判运动越演越烈，一直发展到文化大革命，将“十七年”的整个文艺全部否定，电影更是首当其冲，成了重灾区。电影事业受到致命地扼杀和打击，再没有一息发展的可能。

第二节　“十七年”各个时期的艺术特点

关于艺术特点，我之所以分各个时期来分析，是因为“十七年”的中国电影各个时期所呈现的艺术特点不同。

建国初期的第一次发展，电影创作正如已故电影理论家钟惦棐同志所说：“新中国电影文学的起点很高。”这句话完全适用于新中国电影。这一时期电影创作的艺术特点主要表现为：初步形成了自己的风格，真实、朴素、充满时代气息和生活气息。当时电影局艺术处处长陈波儿在《故事片从无到有的编导工作》[①]中就提出：“要树立新的风格，反对脱离内容的技巧卖弄，提倡朴素……”

当时，解放战争尚未完全结束，在长期的革命战争中涌现出许多可歌可泣的人物与事迹，革命的艺术家们以真诚饱满的热情表现工农兵的生活。他们是在写人而不是写政策，不是写战略战术。编、导、演及全体创作人员，充满真情实感，因此，拍出的影片才能真实、朴素、充满时代气息和生活气息。这一点是以后任何时期的影片，无法比拟的。比如，“四人帮”时期，虽然电影技术比之解放初期已有了很大的发展，但重拍的彩色片《南征北战》和《渡江侦察记》都远远不如解放初期拍摄的同一题材的黑白片。

其次，当时的影片创作从生活出发，从人物出发，大胆创造，

① 见《文艺报》1950年第2卷1期。

"提倡从纪录片基础上来发展我们的故事片"①，影片结构比较自由，不很戏剧化。如《中华女儿》，根据情节发展的需要，场景的转换很自由，影片虽然有简单幼稚的地方，但很少条条框框的束缚。

在谈到艺术特点时，我们不可忽视这一时期私营厂生产的影片，他们保持了40年代后期各影业公司的艺术传统，拍出了不少既为工农兵服务又具有相当高的艺术质量的电影作品，象昆仑影业公司摄制完成的《乌鸦与麻雀》、《三毛流浪记》、《我们夫妇之间》，文华影业公司拍摄的《我这一辈子》、《腐蚀》、《姐姐妹妹站起来》、《关连长》等，成为中国电影史上的优秀影片，而《我这一辈子》、《关连长》等更成为名片，永葆艺术魅力。

这一时期优秀影片较多，特别值得我们重视的影片有：

《中华女儿》，导演凌子风、翟强。此片在1950年第五届卡罗维·发利国际电影节上，荣获自由斗争奖，文化部1949年～1955年优秀影片二等奖。此片最大特点是纪实性——用拍摄纪录片的方法来拍摄故事片。影片90%以上的镜头都是在东北镜泊湖地区原始森林实景中拍摄的，导演凌子风和摄影师钱江造型意识较强，影片在画面构图、光线处理、气氛渲染等方面都比较考究，给予观众视觉感染力很强。

《白毛女》，导演王滨、水华。此片在1951年第六届卡罗维·发利国际电影节上，荣获第一特别荣誉奖，文化部1949年～1955年优秀影片一等奖。此片从改编到摄制都是成功的。既保留了原歌剧的精华——主要人物、主要情节和优秀唱段，又注意发挥电影艺术的特长，拍成为一部真正的电影，而不再是歌剧的舞台纪录。

《钢铁战士》，导演成荫。此片在1951年第六届卡罗维·发利国际电影节上荣获"和平奖"，文化部1949年～1955年优秀影片

① 见《文艺报》1950年2卷1期。

一等奖。此片最主要的特色是人物形象塑造，特别是小英雄刘海泉的形象令人过目难忘。

《我这一辈子》，导演石挥。荣获文化部1949年～1955年私营厂影片二等奖。影片选取了一个独特的视角，通过敌人营垒里一位普通善良的巡警的眼睛，看清朝末年、辛亥革命时期、“五四”运动时期、日寇侵华时期、解放战争时期北京城里发生的一切，概括了近50年的中国历史变迁，具有丰富的历史内容和思想深度。

《南征北战》，导演成荫、汤晓丹。影片《南征北战》是在电影创作进入“荒年”的1951年上马，1952年完成的。但从影片的艺术风格方面来看，我把它放在第一次发展时期内。《南征北战》开创了史诗式的战争片的先例，以波澜壮阔的战争场面和众多的人物群象为主要表现手段，形成了史诗性和纪实性的独特风格。

《我们夫妇之间》这部影片值得重视。影片是郑君里根据作家肖也牧的小说改编并导演的，由昆仑影业公司摄制。影片完成不久，就受到批判。一直没有给以正确的评价。其实，这部影片在当时是很有新意的，敏锐地反映了在全国解放的新形势下，知识分子出身的干部与工农出身的干部都面临一个重新学习、在改造客观世界的同时改造自己的主观世界以适应新形势的需要的问题。影片拍得很及时，两名演员赵丹和蒋天流都能胜任自己的角色。

除此之外，优秀影片还有《赵一曼》（石联星荣获第五届卡罗维·发利电影节演员奖），《新儿女英雄传》（史东山荣获第六届卡罗维·发利电影节导演特别荣誉奖），《翠岗红旗》（荣获第六届卡罗维·发利电影节摄影奖），《上饶集中营》等。

1956年前后中国电影的第二次发展，带来了不同于之前和之后的独有的艺术特点，如果我们用四个字来概括就是：大胆突破。

①向生活的各个方面拓展

这一时期我国电影创作继续沿着现实主义道路前进。从题材内容方面看，反映现实生活的方面更加丰富、深入。除继续拍摄

了将革命战争搬上银幕的优秀影片《董存瑞》、《平原游击队》、《上甘岭》、《铁道游击队》、《冲破黎明前的黑暗》、《五更寒》等以外，创作者的目光也重视和反映了社会主义革命和建设时期的现实生活，象影片《神秘的侣伴》、《女篮五号》、《情长谊深》、《不夜城》等。反映少数民族生活的影片有：《哈森与加米拉》、《芦笙恋歌》》、《边塞烽火》等。几千年的中国历史，成了电影丰富的题材源泉，《李时珍》、《宋景诗》等是这方面成功之作。文学名著也开始被成功地搬上了银幕，《祝福》、《家》等都取得了正反两方面的经验。

这一批影片不仅反映了工农兵的生活，而且反映了知识分子的生活，甚至资本家的生活（如《不夜城》）；不仅表现了他们的战斗、工作和学习，而且还表现了他们的友谊（如《情长谊深》）和爱情（如《青春的脚步》）。不仅一般地描写知识分子的生活和爱情，而且把生活道德问题作为中心正面表现，谴责生活中的不道德行为（如《青春的脚步》）。不仅在影片中敢于表现资本家的生活，而且敢于把一个资本家作为影片中的主角、正面人物去表现（《不夜城》）。不仅正面地歌颂英雄人物，表现革命斗争，而且正面地揭露和批判官僚主义，拍摄了《新局长到来之前》这样的讽刺喜剧片。在现实主义深化方面创作人员表现出十足的勇气，前进的步子迈得很大，这种创作胆识是以往新中国电影史上，未曾出现过的。

②艺术上大胆突破

重新将镜头的焦点对准了人。在英雄人物形象塑造方面，不仅写出了英雄人物的英雄行为，而且写出了他的成长，他的内心世界，他的优点和缺点，使英雄人物成为有血有肉的活生生的人。观众不仅感到可敬可爱，而且可亲可近，愿意向他学习。董存瑞的形象塑造成功，就是一个有力的证明。其它革命战争题材的作品也比以前有了明显的进步，写出了人物，写出了性格，写出了革命的人情人性，《平原游击队》中李向阳就是一位具有传奇色彩、

生龙活虎的游击队长的形象。《上甘岭》中的八连长张忠发、《铁道游击队》中大队长刘洪等都是成功的人物形象。

这一时期的影片敢于大胆挖掘人情人性，《情长谊深》正面表现了老知识分子之间的友谊，感情委婉而浓郁。《女篮五号》也以情动人，《芦笙恋歌》、《哈森与加米拉》，都以酣畅的笔触、饱满的热情正面歌颂了忠贞的爱情。《柳堡的故事》从一个独特的角度展现了一个非正常情况下的爱情故事，正面表现了革命战争与个人感情的矛盾。这是何等尖锐而又危险的题材，然而影片的编导凭借他们健康的思想和高超的技艺打好了这一擦边球，影片拍得扣人心弦。

总之，中国电影从一度离开人，写政策和策略，写重大事件又回到了写人，写人情人性，使电影艺术家重新显示了各自的艺术才能和个性，使电影艺术重新获得了感人的力量。

③风格、样式上也比较丰富多彩

特别值得一提的是对喜剧样式的大胆尝试，这一时期，光喜剧电影就出现了五、六部，除讽刺喜剧《新局长到来之前》外，还有：《不拘小节的人》（编剧：何迟、导演：吕班）、《未完成的喜剧》（编剧：罗素、吕班、导演：吕班）、《寻爱记》（编导：王炎）、《球场风波》（编剧：唐振常、导演：毛羽）、《幸福》（编剧：艾明之、导演：付超武）、《乘风波浪》（编剧：孙瑜、导演：孙瑜、蒋君超）。惊险样式的影片有《神秘的侣伴》（改编：林农、导演：林农、朱文顺）、《羊城暗哨》（编剧：陈残云、导演：卢珏）、《国庆十点钟》（改编：吴天、导演：吴天）、《寂静的山林》（编剧：赵明、导演：朱文顺）等，可见这一时期，创作思想之活跃。

这个阶段艺术上值得重视的影片较多，首当推出郭维导演的《董存瑞》。这部影片标志着这一发展时期影片达到的新高度、新水平。影片以塑造人物见长，并且在画面运动及影片节奏方面都有其独到之处，正如电影理论家钟惦棐所说：《董存瑞》“无论从剧本、从导演、从演员，都不只是表现‘过程’，而是表现人。因

此我敢于说，董存瑞在银幕上的形象，是可以永远活在人们心里的。”

桑弧导演的《祝福》是新中国第一部彩色故事片。著名电影剧作家夏衍根据小说可以允许的想象范围，在人物、结构和情节、细节等方面都有所丰富和创造。影片在塑造典型人物的同时，十分注意典型环境的再现，使影片具有浓郁的生活气息和南方乡镇的鲜明特色。

王苹是新中国培养的第一位女导演。《柳堡的故事》是她的重要代表作。影片最突出之处是深入挖掘了人物复杂、细腻的思想感情，同时影片中一幅幅江南水乡优美景色的画面，加之一首首优美的民歌反复诵唱，诗情画意，令人陶醉。

吕班导演的《新局长到来之前》是讽刺喜剧样式的故事片。影片将嘲讽官僚主义的严肃内容与喜剧样式较好的结合，在当时是难能可贵的。吕班导演在喜剧电影的探索方面的贡献是不可磨灭的。

汤晓丹导演的《不夜城》是第一次以民族资产阶级作主人公的影片，这在“十七年”可算是绝无仅有的，影片体现了汤晓丹的一贯风格。

除了这五部影片之外，值得重视的优秀战争题材的影片还有沙蒙、林杉导演的《上甘岭》、苏里、武兆堤导演的《平原游击队》、赵明导演的《铁道游击队》。

《女篮五号》是著名导演谢晋的成名之作，是新中国电影史上第一部以运动员生活为题材的影片。影片以其强烈的人情味及对人物内心的深入挖掘，赢得了广大观众的欣赏和喜爱。许昌霖编导的影片《情长谊深》在表现人情的委婉曲折方面，与《女篮五号》有共同之点。

《为了和平》柯灵编剧、佐临导演。此片塑造了一位闻一多式的知识分子江浩的艺术形象，给人们留下深刻的印象。

《李时珍》编剧张慧剑、导演沈浮、主演赵丹，是第一部描写

古代大医学家的传记影片。由于老导演沈浮非常善于挖掘人物关系，注意细节的真实和善于挖戏，大大丰富了原电影剧本，使赵丹等主要演员对李时珍顽强坚毅的性格，奋斗终身的道路心领神会，以极大的热情进入角色，将一位坎坷一生、奋斗不息的老科学家形象生动再现在观众的面前。

《上海姑娘》是北影厂第一部反映现实生活的彩色故事片。是以成荫为首的主创人员在苏联学习一年之后，受到意大利新现实主义影片及苏联银幕上描写普通人的日常生活的影片，象《生活的一课》、《没有说完的故事》的影响，他们想拓宽中国电影道路，挖掘电影的艺术表现力，使电影不仅适宜表现惊心动魄的战争场面和波澜壮阔的历史画卷，更适宜表现现实普通人的日常生活，缩短银幕与观众的距离进行的一次有益的尝试。影片在剧作结构、人物刻画、艺术风格等方面都作了探索。但随着政治风云的变化，影片在政治上被否定了，艺术上的追求与探索也被一笔抹杀了。散文化的结构，丰富的人物心理描写，清新、淡雅的风格，都成为创作者“小资产阶级感情的一次大暴露”，此后，成荫导演只好终止了这种探索，回到他擅长拍摄的革命战争和革命历史的道路上去。

1959 年是 50 年代中国电影发展的最高峰，这一时期电影创作的艺术特点是：

①反映历史真实，将时代精神溶入革命历史题材之中。

这个时期最成功的影片多是历史题材。在纪念建国十周年的时候，为了总结和回顾历史经验，肯定成绩，鼓舞士气，这批影片大多是选择了革命历史题材，从鸦片战争到辛亥革命，从五四运动、第一次国内革命战争、第二次国内革命战争到解放战争，将时代精神溶入革命历史题材之中。就是反映现实题材的影片，也多是正面歌颂为主的。

②创作方法与时代相一致。

在全国大跃进的形势下，1958 年 5 月八大二次会议上，毛主

席在提出“总路线”的同时，提出了“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的创作方法。

对于“二革”的创作方法，当时直到今天说法不一，看法也不一，但在强调革命理想、强调鼓舞作用这两点上是一致的，几乎所有影片的基调都比较健康、乐观、明朗，与当时“理想的时代”“英雄的时代”是相一致的，即便是悲剧性结尾的影片，也不是悲悲切切，而是悲壮的，如《林则徐》的结尾，林则徐虽然被罢官，被贬新疆，但三元里人民的反英斗争风起云涌，给人以鼓舞和力量。

③影片艺术质量普遍提高，新生力量迅速成长。

编、导、演、摄、录、美等整个创作人员的艺术素质普遍提高，因此，才能保证影片的高质量。在这个过程中，各方面的新生力量迅速成长。如导演崔嵬第一次当导演就拍摄了《青春之歌》，谢芳拍《青春之歌》是第一次上镜头。《回民支队》的导演李俊，第一次拍摄故事片，就显示出他的艺术才能。《战火中的青春》的导演王炎，在这部影片中体现了他独特的艺术风格。

存在的问题：

①相当一些影片幻想脱离现实，革命浪漫主义成了外加的表面的东西。幻想不是今天的理想，明天的现实，而是脱离实际的想人非非。影片《黄宝妹》整个拍得较好，但最后变成了七仙女，这当然也是一种艺术处理方法，但作为一部纪录性很强的故事片，这样的结尾，与整部影片的风格有些不协调。为了“鼓舞作用”几乎所有的影片都加一个“光明的尾巴”，这似乎成了一个套子。

②现实主义创作深化方面受挫。反映现实生活的、尤其是反映知识分子生活的影片较少。深入反映现实的矛盾，反映共产党成为执政党之后，领导全国人民进行社会主义革命和社会主义建设中存在的问题的影片几乎没有。反映现实题材的影片像《五朵金花》、《我们村里的年轻人》等都是以歌颂为主。由于回避问题，讽刺喜剧这种影片样式都被取缔了。

③从剧作方面看，夏衍同志《写电影剧本的几个问题》等书在当时影响较大，主要论述了戏剧式结构的电影，没有提及其它结构样式。因此，在这种理论指导下，经过几年的努力，拍出了一批更有意识、更完整的戏剧式结构的影片。我们从夏衍同志三、四十年代谈电影的理论与评论文章中，可以看到他对其他类型的电影，如意识流对电影的影响是早有认识的，但他在《写电影剧本的几个问题》中，根本没有涉及。可见在“十七年”那种政治空气下，是没有条件去深入探讨电影的各种艺术形式问题的，只有到粉碎“四人帮”以后，这种探讨才真正开始。

1959年献礼的优秀影片值得深入研究的如：郑君里、岑范导演的影片《林则徐》，不仅是一部传记片，而且是概括了1838年到1841年鸦片战争的历史片。影片将错综复杂的矛盾斗争、众多的历史人物和事件，组织在不到两小时的影片之中，脉络清晰，有条不紊，从容自如，浓淡有致。导演构思细致而完整并得到相当理想的体现。影片的每一个画面都经过深思熟虑、精雕细刻，信息量大，内涵丰富，有力地服务于影片的总体构思的需要。影片镜头语言深刻、凝炼，富有意境。著名演员赵丹在影片中有出色的创造。

沈浮导演的《老兵新传》是我国第一部宽银幕立体声故事片。《老兵新传》成功地塑造了一个有为人民打天下、为革命创家业的英雄气概，敢想、敢干、作风泼辣、性格鲜明、亲切可爱的“老兵”战场长的艺术形象。编导注意避免人物性格平面化、单一化的通病，不但表现他热情、直爽、乐观、豪迈的英雄气概，而且不隐讳英雄人物的缺点，把战场长塑造成一个有血肉身躯的平凡英雄。崔嵬在塑造战场长的形象上有出色的表现。

《林家铺子》是“十七年”的优秀影片之一。无论茅盾的原著，还是夏衍的改编以及水华导演的影片，侧重点不在表现一人一事或几人几事，而是要展示整个时代。影片成功地塑造了具有复杂性格的林老板形象。导演很好地把握了夏衍改编的特点，以严谨

地现实主义手法，找到了恰当的影象风格。导演选择了一种客观的角度，注重生活的自然流程，让环境和人物自然地呈现在观众面前。全片多用全景、中景，多用长镜头，始终注意将人物放进具体的环境中去，在表现人物的同时，展示人物生活的环境。影片风格朴实、含蓄淡雅。谢添同志在本片中表演出色。

王炎导演的《战火中的青春》是一个富有传奇色彩的“现代花木兰”式的题材，导演没有追求新奇，没有在题材本身的戏剧性上下功夫，没有在“女扮男装”或女性身份所带来的种种矛盾上大作文章，而是在生活情景、造型、服装、道具上下功夫，力求真实。影片成功地塑造出副排长高山和排长雷振林鲜明、生动的艺术形象。导演在这部正剧中增加了喜剧色彩，使影片更加生动、有趣，导演手法含蓄、精练。

王家乙导演的《五朵金花》是一部表现少数民族生活，载歌载舞的现代题材影片。导演把握住影片歌颂性抒情喜剧的风格，将色彩处理、人物表演、音乐歌唱等方面协调统一。正是苍山、洱海和蝴蝶泉的秀丽景色，迷人的大理民歌，以及白族人民勤劳勇敢的民族性格、淳朴的生活，形成了这部影片浓厚的地方特色和鲜明的民族风格。

此外，崔嵬导演的《青春之歌》，影片人物众多，事件繁杂，导演处理从容不迫、轻重有致，显示了崔嵬驾驭重大题材的艺术功力。影片中大的群众场面都拍得真实生动、洋溢着强烈的时代激情；同时，又善于表现人物之间强烈的戏剧冲突和复杂的心理活动，使他的影片具有线条粗犷面感情细腻的特点。金山导演的《风暴》，是正面反映“二七”大罢工的革命历史题材影片，它塑造了林祥谦、施洋、孙玉亮等英雄形象。金山在导演和表演两方面的成就，体现了他在外来艺术规律与民族艺术传统两方面的深厚修养。《回民支队》虽是李俊导演拍摄故事片的处女作，但却显示了他导演的艺术才能，影片“无论情节发展之跌宕、戏剧冲突之强烈、人物形象之鲜明、生活细节之微妙，都是扣人心弦、引

人入胜的。”[1] 说明他在编剧和导演艺术修养方面已走向成熟。彩色宽银幕影片《万水千山》摄制组又一次沿长征的道路走过，再现了红军长征路上的艰难困苦，塑造了红军指导员李有国的光辉形象，影片场面宏伟、气势磅礴。影片的主要不足在于只表现了红军与阶级敌人、与恶劣自然环境的斗争，而没有涉及我们部队内部不同思想的斗争，影响了影片的思想深度。

《我们村里的年轻人》是现实题材创作的成功之作，影片在展现社会主义新农村的新生活方面取得了显著成就。“影片充满浓郁的生活气息，质朴清新的格调、抒情的喜剧色彩、热烈的场面，展现了一幅幅山西风俗画。”[2]《今天我休息》和《五朵金花》同属歌颂性喜剧片，突破了以往“没有讽刺就没有喜剧”的理论，在轻松愉快的笑声中，歌颂了人民警察美好的心灵。在喜剧电影创作方面是值得重视的成果之一。

到了 60 年代，从 1961 年 6 月“文艺工作座谈会和故事片创作会议”到 1963 年 12 月毛主席关于文学艺术的第一个批示下达，这期间电影创作有很大的发展，艺术上主要特点是强烈地追求创新。当时夏衍提出反对电影中的“四多”（直、露、多、粗），周扬同志要求电影“四好”（好故事、好演员、好镜头、好音乐），瞿白音的“创新独白”影响深远。总的要求是提高电影创作质量，大胆创新。在创新的浪潮中，并没有一个统一的目标，面是“八仙过海，各显其能”，形成“百花纷呈”的局面。

首当推荐的是 1961 年改本子，1962 年上半年到 1963 年上半年完成的由谢铁骊导演的彩色故事片《早春二月》。此片首先从思想内容方面、人物形象方面大胆创新，第一次在新中国电影中刻画了两位小资产阶级知识分子的形象。从他们身上反映出 20 年代末，中国社会的历史风貌和广大知识分子在人生道路上的探求与

① 见《中国电影家列传 5》212 页。
② 见《新中国电影的摇篮》215 页。

思考，对今天或以后的青年，仍然具有认识意义。影片艺术上力求摆脱戏剧原则，寄景抒情，情景交融。电影艺术各部门都很有创造性，使本片艺术上精益求精，被称为“十七年”最精致的作品之一。

郑君里导演的《枯木逢春》创新意识强烈，摄制一开始，导演就提出“三破”（破公式老套、破自然照相、破舞台习气），充分发挥了电影艺术独特表现手段之长。《枯木逢春》追求水墨画的色调，又多用横移的长镜头，使影片象一幅活动的水墨长卷徐徐拉开。今天看来，导演在蒙太奇组接的探索有不成功的方面，但不能因此而否定导演大胆突破公式老套，努力探求电影艺术表现力的精神。

李俊导演的《农奴》可称之为“十七年”黑白片的高峰之作。《农奴》从剧作上看“纪录性多于故事性”、“情绪多于动作”、“诗多于剧”，今天看来都成为本片的特色。此外，影片将文学语言很好地转化为电影语言，影片虚实转换自然，光影参与剧作，银幕造型含义深刻，电影艺术方面很有创造性。

《小兵张嘎》是导演崔嵬的优秀代表作之一。崔嵬导演说过：“冷漠，是创作不出好作品来的，激情是创作的生命。”崔嵬以饱满的激情为创作的动力。将激情溶入生动感人的人物形象中，将激情化作特定的影象风格，展现在银幕上。

《红色娘子军》、《舞台姐妹》是谢晋60年代导演艺术日臻完美的两部代表作。《红色娘子军》不仅成功地展示了吴琼花从自发到自觉反抗的成长道路，而且在电影语言方面很有创新。影片充分发挥电影艺术造型表现力的作用，通过眼睛的特写，变焦距镜头的运用，生动地显示了吴琼花内心的激情。影片情节充满传奇色彩，环境、服装、道具呈现出鲜明的南国特色。本片荣获1962年首届“百花奖”最佳故事片、最佳导演、最佳女演员、最佳男配角四项桂冠，并在第三届亚非拉电影节上获万隆奖。《舞台姐妹》紧紧抓住一对舞台姐妹的命运结构全片，以情动人，电影的

各种表现手段运用自如，并达到相当高度，人物、情、景、服装、道具……有看头有嚼头。

《甲午风云》是林农导演60年代的代表作之一。影片题材重大，思想深刻，是一曲震撼人心的爱国主义颂歌。整部影片色彩浓烈、深沉，导演手法明快、洗炼、节奏感强。

革命历史题材的优秀影片《红旗谱》，不仅概括地表现了大革命前后中国北方农村和城市的阶级斗争和革命运动，而且鲜明地塑造了朱老巩、朱老忠、严志和、朱老明、春兰等各具个性色彩的艺术形象。影片显示了导演凌子风的创作个性。崔嵬在影片中同时扮演朱老巩、朱老忠父子的形象，凭着他“得天独厚”的条件和气质以及朴实、自然、激情满怀的表演，荣获第一届“百花奖”最佳男演员奖。

60年代水华导演奉献给观众两部故事片《革命家庭》和《烈火中永生》，相比之下，《革命家庭》更为优秀，影片将革命溶入一个家庭两代人的命运变迁和人物关系之中，充满了革命的人情人性，真实、亲切、感人，导演手法细腻、质朴。影片荣获第二届电影百花奖（1962年）最佳电影编剧奖。由于在这部影片中的出色表演，于蓝荣获1961年第二届莫斯科国际电影节女演员奖。

《独立大队》是王炎导演继《战火中的青春》之后的又一力作，显示了他的艺术追求，影片题材角度新，具有传奇色彩，导演依然不在奇字上下功夫，而是把富有传奇色彩的故事拍得扎扎实实，令人信服。同时，影片在影象造型方面十分讲究，在黑白片的明暗对比、光影运用方面取得较高的艺术成就。

《李双双》是十七年反映现实生活题材的影片中难得的佳作之一。李双双和孙喜旺成为新中国电影史上两位个性鲜明的典型形象。影片通过这对夫妻的性格冲突，演出了一幕幕富有喜剧情趣的好戏，影片既有时代感又有喜剧性。荣获第二届百花奖最佳故事片、最佳电影编剧、最佳女演员、最佳配角奖。

影片《槐树庄》通过一个村庄从土地改革到人民公社成立所

经历的一系列重大事件，反映尖锐复杂的阶级斗争过程，从纵的方面展现中国农村巨大变革的历史，女导演王苹既表现出驾驭重大题材的艺术功力，又表现出对人物细致入微的心理刻画和善于抒情的特点，因此荣获第二届百花奖最佳电影导演奖，影片因勇于表现“重大题材”，获得这届百花奖的荣誉奖。

彩色音乐故事片《刘三姐》是编剧乔羽、导演苏里根据少数民族地区流传着的歌仙刘三姐的民间传说创作的。影片将人物、山歌与优美的山水结合在一起，使整部影片人美、歌美、风光美。在第二届百花奖中荣获最佳电影摄影、最佳电影音乐、最佳电影美术和最佳配角奖。

《阿诗玛》是根据同名长诗改编拍摄的音乐歌舞片。影片受到国内外观众的喜爱。文革后重新放映，在1982年西班牙举行的第三届桑坦德国际音乐舞蹈电影节上荣获最佳舞蹈片奖。

舞台艺术片是新中国发展起来的重要电影品种，它是中国历史悠久的传统戏曲艺术与现代化的电影艺术完美结合的产物。在众多的舞台艺术片中，崔嵬的创作集体摄制的《杨门女将》(1960年)、《野猪林》(1962年)、《穆桂英大战洪洲》(1963年)尤为突出，艺术上达到相当完美的高度，其后一、二十年摄制的舞台艺术片，很少有突破崔嵬的水平之作。《杨门女将》在港澳极为轰动，并荣获第一届百花奖最佳戏曲片奖。

彩色越剧艺术片《红楼梦》，紧紧抓住宝黛爱情的主线，充分发挥越剧优美、抒情、细腻、缠绵的特点，同时发挥了电影艺术特殊表现手段的作用，将整部影片拍摄得极有感人的魅力，受到国内外观众的赞赏。

《洪湖赤卫队》是将歌剧搬上银幕的又一成功之作，演员将革命的内容与优美抒情的演唱完美地结合在一起，使广大观众在欣赏歌唱美的同时，心灵受到净化和陶冶，此片荣获第一届百花奖最佳音乐奖。

60年代初在喜剧片方面也有新的突破，轻喜剧影片较好的有

《魔术师的奇遇》、《大李、小李和老李》、《锦上添花》等，较好的讽刺喜剧有《满意不满意》、《抓壮丁》等。

这一时期具有创新意义的影片还有成荫导演的《停战以后》、张骏祥导演的《白求恩大夫》、谢铁骊导演的《暴风骤雨》、汤晓丹导演的《红日》、赵心水导演的《冰山上的来客》等，不能一一详述。

第三节　“十七年”中国电影的主导样式及其它

影片的风格样式是艺术家的艺术修养、艺术个性的体现。在“十七年”由于种种客观原因，中国电影的风格样式比较单一，但“十七年”的电影艺术家们也没有停止过探索，创造出一批不同风格样式、群众喜闻乐见的具有中国特色的影片。通过这些不同风格样式的影片，我们可以看出“十七年”的电影艺术家们不同的艺术个性与艺术追求。

就风格样式而言，“十七年”的中国电影主要是戏剧式的电影，其中数量最多、成就最大、占主导地位的是革命的正剧（也有人称之为“革命的抒情正剧”）如《林则徐》、《风暴》、《青春之歌》、《红色娘子军》等。

这类影片的基本特点是：

影片的题材、内容直接表现人民的革命斗争生活，不是一般的情节剧的儿女情长或爱情故事，如影片《林则徐》、《聂耳》、《红色娘于军》等，多是写反抗、写觉醒、写革命，通过影片的情节、人物和电影语言，直接抒发创作者的革命情怀，或抒情或激情，影片潜移默化地以情动人，对观众产生认识、教育或审美作用。

这类影片要正面塑造英雄形象，如林则徐、聂耳、吴琼花、洪常青、林道静等。在塑造人物方面强调典型化，用“杂取”或“原型”的方法塑造英雄人物，通过人物的命运和情节的发展，自

然地揭示主题思想，达到教育广大群众的目的。在“十七年”的优秀影片中，塑造了许多成功的艺术形象，林则徐、李时珍、李双双、邓世昌、李侠、吴琼花、洪常青等，成为中国电影画卷中不朽的人物形象。由于“左”的思想的干扰，强调写革命、写觉醒、写阶级性，有时不能充分地表现英雄人物的个人感情，不能写爱情，如《红色娘子军》吴琼花和洪常青在原剧本中是“同志、首长、领路人、爱人”的关系，而在电影中属于个人的、感情的东西全部去掉了，吴琼花在影片的最后，变成了“无产阶级革命战士”概念的代表，造成吴琼花形象的美中不足。而在大多数这类影片中，都十分注意刻画人物性格，情节的发展逻辑受到人物性格和行为逻辑的制约。在《林则徐》这样矛盾错综、人物众多的影片中，还尽量地省出篇幅，去表现林则徐的一天，表现他的“制怒”，表现他的心理活动。同样在优秀影片《战火中的青春》中，能够把排长雷振林和副排长高山的性格冲突贯穿影片的始终，使人物性格保持统一和完整。

革命的抒情正剧多吸收和借鉴中国民间叙事艺术的传统，多是以戏剧冲突为基础的戏剧式电影。影片的叙事性、戏剧性和抒情性比较完美的融为一体，艺术家的革命思想和饱满激情，通过人物命运、情节发展、影片的电影语言体现出来。在这类影片中，既有戏剧性很强的段落，也有以抒情为主的段落，如《李时珍》中的几次“逆水行舟”。《林则徐》中的送别邓廷桢的画面所体现的“欲穷千里目，更上一层楼”的意境。关天培自刎之后，导演紧接着安排了一个在风烟滚滚的背景上关天培的特写，人物在夕阳的照射下整个镶上了金色的轮廓光，这是一个精心安排的抒情画面。《枯本逢春》中导演将一段过场戏，发展成很长一段“新十八相送”，表达出冬哥和苦妹子多年离散重相聚的激动心情。这样的抒情或激情，在《红色娘子军》中的“常青就义”，《风暴》的“施洋演讲”、“孙玉亮牺牲”等段落中都有充分的表现。这种传统一直延续到新时期，在《天云山传奇》中，谢晋导演把冯晴岚接罗

群的一段过场戏，发展成为“板车之歌”那样一个抒情段落，成为整个影片的一个抒情高潮，正是十七年的革命抒情正剧在新时期的新发展。在表达创作者的革命情怀方面，今天看来，十七年的影片中也有些表达过于直白，如《枯木逢春》中，为了渲染广大群众听到毛主席来了后的激动心情，导演通过高低俯仰各种角度，拍摄群众推门推窗眺望毛主席居住的县委大楼的动作，同一个推门推窗的画面重复八次，动作重复 11 次（一个全景镜头中有 3 次），反复强调，加深印象。紧接下去是苦妹子从远景到中远、中景、近景、大近景、特写、大特写等 11 个镜头，一个镜头比一个镜头跳得近，同时，运用愈来愈急促的剪接调子来传达心房跳动的感觉。无疑，导演当时是感觉找到了表达自己激动心情的最好方式，但今天看来，这种蒙太奇组接相当生硬，似有强加于人之感，效果反面不一定好。

革命的抒情正剧在十七年有很大的发展，并且发展到相当完整和成熟的阶段并不是偶然的，是时代的要求使然。建立在矛盾对立和冲突基础上的戏剧式电影，正适宜正面表现阶级对立和阶级矛盾的题材，这种影片样式从内容到形式都是那个时代的要求和反映。

除革命的抒情正剧之外，我们还可以看到“十七年”的电影艺术家们在其它风格样式方面的追求和探索。

喜剧样式的发展。喜剧样式在“十七年”经历了一个坎坷面曲折的道路。1955 年到 1958 年是喜剧电影探索的活跃时期，当时最有代表性的是吕班导演拍摄的“讽刺喜剧”，如《新局长到来之前》、《不拘小节的人》、《未完成的喜剧》等，以讽刺为主要表现手段，讽刺国家干部身上残存的官僚主义作风，讽刺人民内部的不良倾向，诸如，不愿赡养老人、爱吹牛、不拘小节等。但由子讽刺喜剧的分寸很难把握，一旦过头，就会变成悲剧。在反右斗争中，吕班导演被错划为右派，他的《未完成的喜剧》尚未出厂就被打成反党反社会主义的毒草面永无出头之日。电影艺术家们

在很困难的情况下，并没有停止对喜剧电影的探索，在1959年国庆十周年的献礼片中，出现了一种新的喜剧样式——歌颂性喜剧。这种新喜剧突破了“没有讽刺就没有喜剧”的框框，主要表现和歌颂社会主义现实生活中的光明面，塑造正面人物形象，以误会、巧合和出奇制胜为主要表现手法，极为不易地创造出《五朵金花》和《今天我休息》这样两部歌颂性喜剧的成功之作。到了60年代初，发展较快的既不是讽刺喜剧也不是歌颂性喜剧，而是介乎二者之间的一种喜剧样式——轻喜剧或称之为生活喜剧，像《大李、小李和老李》、《锦上添花》、《女理发师》等。这类喜剧承认生活中存在着矛盾和斗争，但又避开了危险的区域，一般表现先进与落后的矛盾，冲突多发生在父子、母子、夫妻或恋爱中的爱人之间，往往以皆大欢喜结束。这种喜剧样式的特点被电影理论家马德波概括为：“有矛盾而不必尖锐；有冲突而不必激烈；有讽刺而不必辛辣；有歌颂而调子不必过高。”① 粉碎“四人帮”后新时期的大多数喜剧也多属此类，如《他俩和她俩》、《小字辈》、《邮缘》等。在我们今后喜剧电影的发展道路上，不可放弃讽刺的武器，不可丢弃夸张的手段，才能发挥喜剧“发扬真理，支持正义”的战斗传统。

散文式电影。在十七年的中国电影中散文式电影也取得了相当的成就，代表性作品如《林家铺子》、《早春二月》。这类影片实际上是继承和发展了《神女》、《小城之春》等三、四十年代诗意电影的传统，影片的创作者们更多地接受了我国古典诗词和文人化的影响，追求一种优美、含蓄、情景交融的审美情趣，如《林家铺子》重场面和细节面不追求壁垒分明的戏剧冲突，开头和结尾含蓄而富有韵律。林老板和他的女儿在蒙蒙的水色中渐渐远去。《早春二月》在剧作结构上力求摆脱戏剧原则而探求“多场景组合”，影片以景寄情，人物在不同的心境下，7次走过通往西村的

① 《电影喜剧的命运——悲剧》马德波，见《中国电影理论文选》下册第424页。

桥头，桥头的景物成为人物心境的延伸，无言地烘托出人物欢快、忧伤、懊恼、沮丧的心情，影片拍得诗情画意，情景交映。

史诗式电影的探索，就题材而言，十七年大部分影片都是人民革命战争的英雄史诗，但作为一种风格样式的史诗式电影，在这一时期并没有得到很好的发展。解放初期，电影指导委员会的片面地要求表现革命历史的重大题材，要求史诗性，给当时的电影创作带来不良影响。但这不等于说史诗样式本身不应该存在。在解放初期的这一次追求中，《南征北战》是一部例外，为史诗样式的影片作了很好的尝试。影片公映之后，受到广大观众的好评。大家对本片主题集中；表现了我军中下级干部、战士的内心思想活动；描写敌人不“漫画化”等方面，都给以充分的肯定。只是对影片的风格样式方面存在着不同的看法，一种意见认为：“编导过于注重对整个战役过程的铺陈，以致用战略思想的原则代替了对人物个性的刻画，使人物显得平面和概念化。”① 另一种意见则认为：“《南征北战》在体裁样式上与其它一些革命战争题材的故事片不同，它是一部以高视点的宏观角度、全景式地把握革命战争的英雄史诗。它主要通过广阔丰富的战斗生活和宏伟壮观的战争场面，描绘出一幅波澜壮阔的革命战争的历史画卷。”②“这种史诗样式的影片从情节结构、人物塑造到具体艺术技巧的构思和表现等各方面，都自然会采取一系列独特的方式，我们不能按照一般的情节片或文艺片的标准对它进行要求。在这类影片中，往往需要用较多的篇幅来展现广阔的生活背景和历史过程，不一定能把主要精力用于从不同侧面对人物性格进行细腻刻画，或表现人物性格发展的历史。同时，由于影片所表现的生活面非常宽，把这种广阔、纷纭的生活集中、浓缩在一两个主要人物身上，往往不容易收到理想的效果，也难与影片的那种全景式的宏观视野和带

① 见《当代中国电影》（上）第38页。

② 见《史诗·群象·电影观》钟大丰，在《论成荫》一书中。

纪录性的风格相协调。因此，人物形象塑造方面出现一定程度的类型化色彩，并不是《南征北战》一部影片遇到的问题，而是史诗样式的影片相当普遍存在的，或者可以说是史诗式影片的一个特点。”① “能不能说这样一部运用了以场面和群象为主要表现手段的影片，只是侧重于从军事方面说明战略思想，却没有艺术地生动地去表现使这一战略思想得以最后实现的人，因面没有戏呢？作为一部故事影片，它固然应当有“戏”，但是，电影中的“戏”，是否可以或应当有与舞台戏剧中的“戏”不完全相同、而更丰富更多样的形式呢？”② 这种争论正体现出争论双方电影观念的不同以及对史诗式影片样式不同的看法和要求。深入研讨这些问题，对提高我们的艺术鉴赏能力是极为有益的。

惊险样式的影片在十七年也很有发展，这其中包括：

正面环境中，正面人物和反面人物之间的斗争，我公安人员在人民政权下，对潜伏或潜入的特务进行斗争，敌特常常以合法的身份作为掩护，如《国庆十点钟》、《秘密图纸》等；

反映边防线上斗争的，如《冰山上的来客》、《神秘的侣伴》等；

正面人物处于反面环境之中，公安人员打入敌特内部，冒名顶替，顽强破案，如《英雄虎胆》、《虎穴追踪》、《羊城暗哨》等。

我们在拍摄惊险样式影片时，体会到惊险样式的影片，一定要有生活依据，要贯彻始终，在追求情节惊险离奇的同时要注意刻画人物，情节为刻画人物服务；惊险样式影片也要形成自己独特的风格，如《冰山上的来客》，才能具有独特的艺术魅力。

第四节　“十七年”中国电影的小结

回顾“十七年”中国电影，虽然经历了曲折、艰难的道路，但

① 见《史诗·群象·电影观》钟大丰，在《论成荫》一书中。
② 见《史诗·群象·电影观》钟大丰，在《论成荫》一书中。

成绩是显著的。新中国成立后，电影创作队伍主要是由白区来的电影工作者和解放区来的文艺工作者这两部分人组成。两部分力量结合，成为一支强有力的队伍，很快适应了新的时代、新的生活，在全国解放仅一年多的时间就创作出一批表现工农兵、风格质朴、充满时代气息的电影作品，受到广大群众的欢迎。由于对《武训传》的批判及一系列的思想改造运动，电影创作曾一度处于低潮，步履艰难，但仍在艰难中前行。到1956年出现了第二次发展，无论从现实主义深化或影片风格样式的探索方面都显示出大胆突破和活跃的气氛。1957年的反右运动和1958年的“拔白旗”运动又一次使电影事业受挫，但这支队伍毕竟在风雨中逐渐成熟起来。解放区来的文艺工作者经过了近十年的电影创作实践，逐渐掌握了电影艺术的特性，而白区来的电影工作者也逐渐熟悉了新的时代、新的人物和新的生活，他们在1959年又一次将电影创作推向了高潮，拿出了一大批有相当思想、艺术质量的好作品，作为国庆十周年的献礼。此后，由于我国和苏联两国关系破裂，我们几乎与世界各国中断了文化交流。60年代初，电影艺术家们更多地把注意力集中在继承我国民族文化传统，发展我国具有民族特色的电影创作上来而且取得了相当的成就，我国电影艺术上有了新的突破和提高，出现了《早春二月》、《小兵张嘎》、《舞台姐妹》、《农奴》等一批优秀影片。如果60年代初中国电影的这次蓬勃发展不受到突然的打击，中国电影与世界电影的距离会明显地缩小，中国电影进入世界电影的先进之林是大有希望的。可惜这一天的到来，由于文化大革命的出现，被远远地推迟了。但“十七年”中国电影经历的道路，不应该也不能够轻易地被抛弃，而应当得到电影理论家和电影史学家们的重视，认真总结正反两方面的经验，以利今后电影事业更好地发展。

1.“十七年”电影创作中值得借鉴的方面：

①现实性与时代感

在1987年9月第一届中国电影节中国电影学术讨论会上，法

国电影专家贝热隆作了专题发言，他说："中国电影（从萌芽时期到现在）给予西方最深刻的印象是什么呢？"他说："它的现实性和时代感。正是有了这一点，西方人才可以通过中国电影来认识中国（包括过去和现在）。"匈牙利导演赫尔松也说到："我爱中国和中国电影，我通过中国电影了解中国的历史和人民。"

革命导师列宁早已指出："如果站在我们面前的是一位真正的伟大艺术家，那么他至少应当在自己的作品里反映出革命的某些本质的方面来。"①"十七年"的电影艺术家们正是以马克思主义文艺理论为指导，力求用自己的电影作品反映现实生活，反映革命斗争，反映出典型环境来。这个典型环境，包括两个方面，大环境和小环境，也就是时代环境和人物生活的具体环境。夏衍同志在《写电影剧本的几个问题》中，开篇就提出，要表现出这个故事的"政治气氛和时代脉搏"。"十七年"的影片，都十分注重表现政治气氛和时代脉搏以及人物生活的具体环境的地方色彩。我们通过"十七年"的中国电影，可以看到中国历史上涌现出来的形形色色的风云人物和普通平凡的劳动者以及他们成长、战斗、生活的环境。可以说，"十七年"的中国电影象一面镜子，通过这面镜子，我们可以了解中国的历史，了解中国文化，了解中国人民，了解中国的风土人情。总之，"十七年"的中国电影，注重真实地反映生活，反映时代。

我们从作品实际来看，革命历史题材真实性与倾向性比较容易统一，最为成功，像《林则徐》、《甲午风云》、《风暴》、《青春之歌》、《平原游击队》、《铁道游击队》、《上甘岭》、《万水千山》、《南征北战》、《董存瑞》、《小兵张嘎》等影片，形象地展示了中国人民近百年来的革命斗争史。

现实题材的影片干扰较大，能够保留下来的成功之作不多，但也留下了几部，象《老兵新传》、《李双双》、《我们村里的年轻

① 见列宁：《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》。

人》、《花好月圆》、《农奴》等。

就是完全不成功的影片，也有意无意地表现出一些现实生活，体现出一些时代感，如《十三陵水库畅想曲》，整部影片并不成功，但其中用了一大段新闻纪录片，记录了毛主席、刘少奇、周恩来、邓小平等中央领导同志在十三陵水库工地劳动的真实场面，十分真实、生动、感人。

②注重人物形象塑造

“十七年”的电影艺术家们始终牢记恩格斯关于现实主义创作要塑造“典型环境中的典型人物”的教导，在自己的电影艺术作品中，塑造了一系列栩栩如生、有血有肉的人物形象：林则徐、喜儿、吴琼花、林道静、小兵张嘎、战长河、李双双、聂耳等，不少人物性格塑造得相当成功，具有久远的艺术魅力。董存瑞有一股倔劲，张嘎有一股嘎劲，高山有一股细劲，他们在革命大熔炉中锻炼、成长，是一个真正的英雄，又具有独特鲜明的个性。

还有一些塑造成功的人物形象，如《我这一辈子》中的巡警“我”，《林家铺子》中的林老板等，则是具有较为复杂性格的人物。“我”是敌人营垒里的一份子，但他的本性却是善良的，因此在他的周围，在他的内心深处，经常发生着善与恶、言与行之间的对立和矛盾，使我们从中看到社会的腐败、历史的变迁。在林老板身上有值得同情的一面，他精明、能干，在纷乱的世道中挣扎；在他身上，又有被批判的一面，为了自己活下去，他逼得王老板一家走投无路，最后自己逃之夭夭，害得朱三太、张寡妇这样可怜的小百姓家破人亡。通过这类人物形象的成功塑造，使广大观众形象地认识了这类人物，同时，透过他们的行为，他们与周围人物的关系，使观众清晰地认识了他们赖以生存的时代，找到了造成这些人物悲剧命运的社会根源。

我们在研究人物形象的同时，要研究编导是怎样成功地塑造人物形象的，编导如何抓住人物独特的动作和语言去显示人物独特的性格；编导怎样把人物放在复杂的人物关系中，放在尖锐的

矛盾冲突中（或是平凡的日常生活中）去展示人物的性格；编导如何组织情节结构，使其一环扣一环，层层推进，直至高潮，结尾如何含蓄有力，余音绕梁；编导如何运用细节来刻画人物；语言如何个性化……“十七年”的中国电影在塑造人物方面有一系列的实践和经验，值得我们结合影片认真加以研究。如果我们怀着探究的精神去认真地研读前辈艺术家的作品，学习他们的艺术表现手段，总结他们的成败，对于我们今天的电影创作是会有助益的。

③造就了一批各具特色的电影艺术家

从新中国成立到文化大革命前夕，随着电影事业的发展，造就了一批各具特色的电影艺术家，他们有的是早在解放前就从事电影创作，解放后十七年中作出了新的成就；还有不少同志，完全是解放后培养出来的，“十七年”中也取得了很大成就。电影剧作家有海默、林杉、于敏、李准、梁信、孙谦、马烽等。摄影艺术家北影厂就有朱今明、钱江、聂晶、高洪涛四位大师；上影厂有吴蔚云、黄绍芬、许琦、周达明、罗从周、陈震祥、沈西林等；长影厂有王启民、王春泉等。电影美术艺术家有池宁、韩尚义、丁辰、秦威等。至于电影导演艺术家就更多了，北影厂有成荫、崔嵬、水华、凌子风、谢添、谢铁骊等；上影厂除解放前就开始拍片的沈浮、吴永刚、孙瑜、黄佐临、张骏祥、汤晓丹、桑弧等老电影艺术家外，还有郑君里、谢晋、鲁韧、白沉等后起之秀；八一厂有新中国培养的第一位女导演王苹以及严寄洲、李俊等；长影的导演艺术家有沙蒙、吕班、郭维、王炎、王家乙、林农、苏里、武兆堤等。由于不同的艺术家鲜明的创作个性和各自不同的生活经历与电影艺术实践，形成了各自不同的艺术风格。他们在自己的领域中，探索出一套具有各自特色的艺术经验。比如，北影厂的“四大帅”：成荫导演擅长表现革命战争和革命历史题材，他的作品具有史诗性和纪实性的特点，风格“简洁明快，质朴无华”；崔嵬导演充满了激情，他的电影作品风格象他的为人一样

“粗犷奔放，浓郁炽烈”；水华导演擅长名著改编，他的电影作品“严谨细腻，淡雅深邃”；凌子风导演的电影作品“明快奔放”。

这些电影艺术家在对电影本性的认识上，远不如80年代年轻的电影艺术家们自觉，一般没有完整的理论著作，但他们在各自的艺术实践中，都积累了丰富的创作经验，值得认真加以总结。郑君里是一位勤于思考，善于总结的导演，他在从事电影创作的同时，钻研电影理论，认真总结自己的创作经验，并努力将其上升到理论的高度，撰写了《画外音》这本专著，是我们研究电影导演艺术理论的重要参考书。

新中国成长起来的导演艺术家，摄影艺术家和电影美术家等，各自积累了丰富的经验，值得后人认真总结研究。如著名美工师池宁在《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》等影片中，形成了自己独特的风格。这方面的研究工作几乎还没有展开，急待我们去开掘。

④继承了我国优秀的民族文艺传统，创造出一批不同风格样式的、群众喜闻乐见的、具有中国特色的影片

就风格样式而言，“十七年”的中国电影主要是戏剧式电影，数量最多、成就最大、占主导地位的是革命的正剧（也有称之为革命的抒情正剧），其它风格样式，如“史诗式电影”、“散文式电影”以及喜剧样式和惊险样式等，在创作实践中都有不少成功之作，我们可以作专题研究。

电影如何做到既大胆创新，又为广大人民群众所接受、喜爱，这个问题，“十七年”中国的电影艺术家们早已在思索，在这方面同样也积累了不少经验。“十七年”的优秀电影艺术家，都十分注意自己的电影作品要面向广大人民群众，为大多数群众所喜闻乐见。他们注重研究群众的审美趣味和审美习惯，注意学习民间艺术的精华，因此，“十七年”中比较优秀的作品，都受到广大人民群众的欢迎，也是有票房价值的，如故事片《白毛女》、《祝福》、《红色娘子军》等；戏曲艺术片《天仙配》（石挥导演）、《杨门女

将》（崔嵬导演），即是优秀的艺术片，又为广大群众喜爱、欢迎。

2. “十七年”电影创作中存在的问题

前面我们充分肯定了“十七年”中国电影创作的成绩，但我们不能不同时看到存在的问题。总的来看，“十七年”中国电影创作的发展速度比较迟缓，经历的干扰比较多。影片生产数量少（十七年共生产故事片600多部），虽然在各个阶段都出现过一些优秀影片，但多数影片的质量不够高。“十七年”我国政治上的封闭，造成广大电影工作者对国外的优秀影片缺乏参考与借鉴，加之国内多次的政治运动，使不少电影工作者心有余悸、思想拘谨，“不求艺术有功，但求政治无过”，致使现实主义创作方法不能完全施展威力，电影很难反映现实生活中的矛盾和斗争，特别是揭露现实生活中的阴暗面。不少影片中存在着虚假、说教、拔高、公式化、概念化的毛病。这些问题的存在，主要是和历史的、时代的局限性有关，和我们党的工作中的缺点错误有关。当然在我们电影创作队伍中，不少同志思想、艺术修养不够高，影响了自己电影作品思想、艺术质量的提高，也是一个重要原因。具体来看。“十七年”电影创作中主要存在以下几方面的问题：

①电影直接为政治服务

由于“十七年”的时代环境，任何一位艺术家都不可能脱离政治单纯地去追求自己心目中的艺术，所有的文艺作品几乎无例外的要为政治服务，差别仅在于服务的是否艺术。一般比较成熟的电影艺术家，都比较能够用艺术、用电影来为政治服务，像《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》、《小兵张嘎》等影片就是这样。但是，“十七年”的电影艺术家们没有不因急于为政治服务面影响艺术质量的，如成荫导演1965年拍摄的影片《女飞行员》，写的是彭德怀当国防部长的时代，但女飞行员们大学毛主席著作，急用先学，立竿见影，完全和林彪文革前夕说的话一个样。刚刚因拍摄了《早春二月》而受到批判的导演谢铁骊，为了政治需要匆忙又拍摄了《千万不要忘记》，在这部影片中他舍弃了自己“精雕

细刻”的长处，无法避免地重犯了“直、露、多、粗”的毛病。在“十七年”的一些优秀影片中，由于为政治服务的需要，电影艺术家们不得不让影片中的人物去服从于政治，破坏了人物个性的完整性。“十七年”中，优秀的电影艺术大师们尚且难以避免的问题，一般导演和一般平庸的作品就更加难以避免了。至于大跃进时代的大部分电影作品，几乎都是直接为政治需要而拍摄的应景作，很快就丧失了艺术生命力。

②没有深入挖掘人物内心世界

毫无疑问，从宏观方面看，在表现时代、表现时代精神、表现重大题材方面，“十七年”的影片创作积累了一套经验；而从微观方面看，深入挖掘人物的内心世界，特别在展示复杂人物的内心世界方面很欠缺，更不敢挖掘人性，因为很容易被扣上“人性论”的帽子。《早春二月》比较细腻地表现了20年代末期一部分小资产阶级知识分子的彷徨与追求，影片刚刚拍完，就受到批判。《舞台姐妹》表现了人情，刚拍到一半，就被张春桥定为毒草，这样的政治压力，使电影艺术家们无法把自己的笔触深入到各种人物的内心世界中去，这种状况是由当时的历史环境造成的。

③很少借鉴国外电影的艺术成就

到了60年代初，我国和苏联的国家关系破裂，我们基本上闭关锁国，和外界断绝了必要的联系和交流。到了文革时期，对于西方电影或苏联电影，更是统称为“资产阶级的”或“修正主义的”，属于“封、资、修”之列，一概排斥，根本谈不上深入的研究。

现在我们来看苏联七、八十年代的电影，也已发生了巨大的变化，他们认为社会主义现实主义“是一种真实表现生活的历史的开放的体系”（引自《苏联现实主义问题讨论集》），其它体系中好的、可借鉴的艺术手法，都可以拿来为我所用。从他们的电影中可以看出，他们借鉴了当代外国电影中许多成功的经验，结合他们的现实生活，又有不少新的发展和创造。我国直到十一届三

中全会以后的新时期，电影才开始突破禁区，大胆探索，发生了很大的变化，但这仅仅是开始，有待于进一步地发展和提高。

④对电影本体的研究基本没有展开

当时根本不敢公开研究电影本体，很容易被扣上“为艺术而艺术”、“形式主义”等大帽子。当时人们主要是对影片作些政治性的评论。电影本体的研究，直到“四人帮”垮台，三中全会以后，才开始引起重视，深入研究。

思考题：

1. “十七年”中国电影的发展轨迹？

2. “十七年”中国电影各时期的艺术特点？

3. “十七年”中国电影的几种主要样式？

4. “十七年”电影创作有何可借鉴的方面？存在的问题是什么？

5. “十七年”培养了哪些电影艺术家（导、表、摄、美等举例说明）？

第五章 “文革”时期的中国电影
（1966年～1976年）

“文化大革命”是中国历史上一个前所未有的“非常时期”，林彪、江青两个反革命集团妄图篡党夺权，造成了全国长时间的混乱和破坏，文艺界也遭到空前的浩劫，严重地打击和阻碍了整个文艺事业的发展，电影界更是重灾区。然而，“文革十年”无论从整个共产主义运动史方面来看，还是就文艺、电影现象而言，都给我们提供了许多“独一无二”的现象，值得我们认真正视和研究，记取必要的经验教训，只有这样，这段历史才能显示出它真正的价值。

第一节 “纪要”的发表及江青对中国电影的全盘否定

1.《纪要》的发表

1966年2月，江青与林彪互相勾结，由江青出面在上海主持召开了部队文艺工作座谈会，会后抛出《部队文艺工作座谈会纪要》，提出了江青的“文艺黑线专政”论，说什么：文艺界在建国以来，基本上没有执行毛主席的文艺路线，“被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政，这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓30年代文艺的结合。”《纪要》提出：必须“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线”。《纪要》为全面否定“十七年”文艺战线的成就提供了理论基础，是对文艺界实行“全面专

政”的纲领。《纪要》把“十七年”的艺术主张归结成为“写真实”论、“现实主义广阔道路”论、“中间人物”论、反“火药味”论、“时代精神汇合”论、“离经叛道”论，反“题材决定”论、“现实主义深化”论，即所谓的“黑八论”进行彻底批判。

1966 年 3 月 22 日，林彪就《纪要》写信给中央军委党委，他说：“《纪要》是一个很好的文件，用毛泽东思想回答了社会主义时期文化革命的许多重大问题，不仅有极大的现实意义，而且有深远的历史意义。”并说：“文艺这个阵地，无产阶级不去占领，资产阶级就必然去占领，斗争是不可避免的”。3 月 30 日，中央军委批准《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》，并报中央和毛泽东同志审批。

1966 年 4 月 10 日，正当中央书记处开会，开始批评彭真及其撰写的《关于当前学术讨论的汇报提纲》（即“二月提纲”）时，中央批发了经过毛主席 3 次修改的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。《纪要》的第一部分，专门介绍江青在座谈会上的各项活动，称赞她“对毛主席思想领会较深，又对文艺方面作了长时间的、相当充分的调查研究，亲自种试验田，有丰富的实践经验”等，大力吹捧。1966 年 5 月 16 日，在中央政治局通过的关于开展“文化大革命”的《通知》中，宣布撤消彭真、陆定一等“文化革命五人小组”，重新成立中央文化革命小组，江青被任命为第一副组长。至此，江青篡夺了文化大革命的重要领导权。

随着《纪要》的公布，加紧了对“文艺黑线”的批判。1966 年 4 月 19 日（《纪要》发表的第二天）《人民日报》发表了《破除对 30 年代电影的迷信》的文章，批判程季华主编的《中国电影发展史》，编者按说：“《中国电影发展史》是一部最系统最集中地鼓吹、复活 30 年代电影和文艺的代表作，这是一株反党反社会主义的大毒草。”作者由此惨遭迫害。接着，《解放日报》、《光明日报》等，又先后批判了《抓壮丁》、《红日》、《舞台姐妹》等影

片。6月16日上海《解放军报》、《文汇报》同时发表丁学雷的题为《瞿白音的〈创新独白〉是电影界黑帮的反革命纲领》，6月19日《人民日报》全文转载，南北呼应，积极贯彻《纪要》精神。同时，江青、张春桥策划炮制了《文化部为彻底干净搞掉反党反社会主义反毛泽东思想的黑线而斗争的请示报告》，6月20日以中央（66号）文件批转全国，这就开始从组织上推行《纪要》，甚至提出对文艺队伍实行“犁庭扫院”、“彻底清洗”。由对影片的批判围攻，又进一步煽动群众造反，砸烂电影界。于是各单位先后停止生产和工作，大批领导干部和著名艺术家遭受揪斗和批判，甚至打入冤狱。后来将所有电影工作者，电影学院师生下放劳动改造。在大动乱、大破坏的政治运动中，中国电影既不能生产新片，又不准发行放映旧片，造成中国银幕一片空白。

2. 江青对中国电影的全盘否定

江青正是利用《纪要》，挥舞其“文艺黑线专政”论的大棒，对中国电影进行了全盘否定。我国“十七年”的电影是有成绩的，不论生产的故事片、纪录片、科教片还是美术片，绝大多数政治上符合毛主席提出的六条标准，艺术上也达到了一定水平。可是江青却说：“十七年的电影尽是毒草，一无可取，很糟！”在上海召开的“部队文艺工作座谈会”上，江青指定看了21部影片，她认为好的只有六部半。《纪要》作为中央文件批转全国后，按照林彪、江青旨意，1966年5月在北京召开全军创作会议，也依照江青做法，会上“看电影，找黑线”。会议共看了68部影片，被江青肯定的只有五部（还有两部有缺点的好影片），其余都以“反党反社会主义的毒草”、“宣传错误路线，为反革命分子翻案”、“丑化老干部，写男女关系、爱情”、“写中间人物”等等罪名，全盘否定，在文革开始后相当长的一段时间里，全国人民所能看到的电影只有“三战”（《地道战》、《地雷战》、《南征北战》）。

江青恶狠狠地提出我们要“重新组织文艺队伍，重新教育文艺队伍。”她把十七年来作出成绩的中国电影工作者协会诬为“裴

多菲俱乐部”，制造了骇人听闻的冤案；对十七年来形成的一支革命的电影队伍，作出了反动的估计，出于篡党夺权的反革命需要，江青竟把电影界大批革命同志诬蔑为“黑线人物”、“黑尖子”、“黑苗子”，说他们“背叛了”、“烂掉了”。最令人悲愤的是不少革命的电影工作者遭到长期关押、残酷折磨，甚至被迫害致死。像著名电影艺术家、中国影协主席蔡楚生、著名电影导演应云卫、郑君里，著名电影剧作家海默、著名电影技术专家罗静予，著名电影演员上官云珠等同志，就是这样含冤而死的。对于50年代建立起来的北京电影学院这个培养了2000多名电影人材的高等学府，江青诬蔑为“修正主义的大染缸”，于是彻底砸烂，解散学院，处理掉学院的校舍和设备。对于十七年来在电影发行放映方面取得很大成绩的中影公司，江青诬蔑说：“中影公司队伍不纯、不为工农兵服务”，而全盘否定。

总之，江青对十七年来的中国电影事业，从影片创作、队伍建设、艺术教育到发行放映等各方面，给予全盘否定，彻底的砸烂，使电影界遭受到全面的破坏和巨大的损失。

第二节 “三突出”的创作原则及样板戏电影的摄制“经验”

1.“三突出”的创作原则

“四人帮”一方面疯狂摧残社会主义的文艺事业，另一方面竭力为他们篡党夺权制造舆论，胡说什么江青扶植的革命样板戏，“开辟了无产阶级文艺的新纪元”，并且推出“三突出”的所谓创作原则，为他们的法西斯的文化专制主义服务。

“三突出”是对“四人帮”一伙制造的所谓样板戏的经验总结，最初由其心腹子会泳于1968年5月23日在上海《文汇报》发表的《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》一文第一次公开提出。1969年反动文痞姚文元在审阅一篇稿件时亲自为“三突

出”下了定义，即：“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物。”这个定义出笼后，“四人帮”自以为是理论上的一大发明，开动宣传机器，大肆鼓吹。他们不仅把“三突出”捧为“创作社会主义文艺的极其重要的经验”，说它“反映了无产阶级文艺创作的基本规律”，而且确定为“无产阶级文艺创作的重要原则”。强制规定一切文艺创作都要按“三突出”的框框办，这在理论上是荒谬的，在政治上是为推行文化专制主义服务的。

文学艺术中有以塑造人物形象为主要手段的小说、戏剧、电影、叙事诗、人物画等；也有仅仅表现一定阶级或一定人物的思想感情的抒情诗、情绪舞、山水画等。有些文艺样式，即可用来歌颂英雄人物，又可鞭挞反面人物；有的文艺样式，如讽刺诗、杂文、漫画、相声等，则主要用于鞭挞反面人物和批评人民内部的缺点错误；还有一些文艺样式，如童话，寓言等，则主要以拟人化手法，通过动物形象表现一定的思想内容。而“四人帮”全然不顾不同文艺样式的特点，武断地下令，要对那些不适宜塑造英雄形象的文艺样式进行“改造”，不能改造的就予以淘汰。因而，在“三突出”的要求下，“文革”中出现了万马齐喑，唯有“样板戏”响彻每一个角落的局面。

以塑造人物形象为主要手段的文艺样式，在创作过程中有许多问题要解决。从深入生活、积累素材到提炼主题，塑造人物以及设置情节、安排结构等，哪一个环节都不容忽视。“三突出”不过是指作品内部人物关系的处理，是创作中的一个局部问题，“四人帮”将这个局部问题提高到“文艺创作的重要原则”上，说这“是立场站在哪一边的问题。”“是谁坐第一把交椅的问题。”他们根本不是在研究创作问题，而是把创作问题完全等同于政治问题，利用文艺舞台达到他们篡党夺权的目的，其罪恶用心暴露无余。《反击》影片中的江涛、赵昕和《盛大的节日》影片中的铁根这样的人物正是他们篡党夺权的“英雄”，也正是他们“三突出”的活

样本。

2. 样板戏电影的摄制“经验”

样板戏电影的拍摄是在京剧“样板戏”反复演出并总结出“三突出”原则的基础上进行的，从1969年开始到1972年为止，8个样板戏全部拍摄成样板戏电影，江青指定有经验的导演拍摄，事后总结出拍摄样板戏电影的创作经验。样板戏电影除同样要求塑造高大完美的无产阶级英雄人物为主要任务外、在运用电影的特殊手段表现样板戏的内容上，形成了一套电影语言，总结出四句话的“经验”，即：“敌远我近，敌暗我明，敌小我大，敌俯我仰。”在景别表现上对敌人用远景，对英雄人物用近景；在光的运用上，对敌人要用暗光，对英雄要用亮光；在人物造型比例上，敌人要显得渺小、英雄人物要显得高大；在镜头角度上，对敌人要俯拍，对英雄人物则要仰拍。在色彩冷暖对比上要“敌寒我暖”，一般对敌人用兰光，英雄人物用红光。当时更有人简化为：“英雄人物近大亮，反面人物远小黑”。根据这一“经验”，“摄影构图，要反对‘正不压邪’、‘平分秋色’等错误倾向，无论在画面的安排、角度的仰俯、位置的高低、形象的大小等方面，都要造成英雄人物压倒敌人的气势。”① 分镜头的艺术规律，也被一些数量上的机械比例和强行规定所代替。“在镜头的数量上、景别上、所有人物要为主要英雄人物让路。”② 在拍摄样板戏电影的过程中，江青干涉特别多，首先用“大批判开路”，狠批导演中心制。对每部影片的每一个镜头、每一个场景、每一件服装、每一个动作，都必须江青说了算。江青提出“出绿”的问题，于是“出绿不出绿是个政治态度问题”，几乎所有摄制组的创作经验总结中，都要对这一政治态度问题作严肃的检查。

样板戏电影是中国文革时期产生的一种特殊的文化现象，是

① 见《拍摄革命样板戏影片的体会》。

② 见革命现代京剧《智取威虎山》影片摄制小结。

在非正常的情况下产生的一种独特的电影样式，是真正中国“独家经营，别无分店”的特产，很值得我们认真研究。它是运用中国特有的京剧传统艺术形式表现现代生活，塑造英雄人物。影片纪录了京剧改革的成果，其中不少唱、念、做、打都很有功夫，拍摄样板戏电影的创作人员，都是我国有丰富创作经验的电影艺术家，样板戏电影中也包含有他们的艺术创造。但样板戏电影主要还是在“三突出”的创作原则“指导下”，在样板电影拍摄“经验”的模式下进行拍摄的，在江青的独断专横控制下，艺术家个人的创造性很难发挥出来，样板戏电影中充满了左的教条和模式，是被扭曲了的畸形儿。至于江青将“京剧革命”成果和文艺工作者的劳动攫为己有，借此吹嘘自己，自翊为文化革命的旗手，进而以8个“样板戏”统治天下，实行文化专制主义，更是别有用心的，应予以彻底否定和批判。

第三节　故事片的创作情况

在“文艺革命旗手”江青的文化专制主义控制下，从1966年6月到1972年，整整7年中国影坛没有拍摄过一部故事片。故事片的摄制，始于1973年。当时，虽然拍出8个样板戏电影，可充其量还是让八亿人民看8个样板戏，群众对此意见很大。所以，1972年7月，毛主席针对当时文艺界的问题提出批评说：“现在电影、戏剧文艺作品少了”。同年10月，国务院文化部召集“北影”、“长影”、“八一”、“上影”的有关创作人员，总结摄制“样板戏”的经验，同时要求按所谓样板电影经验拍摄故事片。此后，“长影”开始拍《艳阳天》、《青松岭》、《战洪图》；“北影”重拍《南征北战》；“上影”拍摄《火红的年代》和重拍《年轻的一代》；“珠影”拍摄粤剧《沙家浜》；“西影”计划拍摄《渔岛怒潮》等。1973年元旦，周恩来、叶剑英、李先念等中央政治局同志接见部分电影、戏剧、音乐工作者，周总理特别关心电影生产问题，再

次指出电影太少，说“这是我们的缺陷”。他指出：“电影的教育作用很大，男女老少都需要它，它是大有作为的。刚才说的7个厂，要帮助你们，你们有什么要求，可以通过文化组提出，中央讨论批准，党和国家就帮助，经过3年努力，把这个空白填上，群众要求很迫切。”总理对电影的关怀却刺痛了“四人帮”，江青和张春桥当场抵制、反击总理的批评；接着，他们利用审片权对《园丁之歌》进行诬蔑和压制，说《园丁之歌》“为修正主义教育路线招魂”；他们甚至倒打一耙，说“中央对故事片抓晚了”。尽管如此，在总理主持中央工作时，故事片的创作终于开始了。从1973年起至1976年粉碎“四人帮”止，共生产了76部故事片。

开始是一批重拍片，如《青松岭》、《战洪图》、《南征北战》、《渡江侦察记》、《平原游击队》等，大都是根据过去的黑白片拍成彩色片，江青本想搞成故事片中的样板，但在“三突出”原则的指导下，脱离生活真实，缺乏时代气息和生活气息，虽然在电影的技术方面远远超过了解放初期的水平，但“四人帮”时期重拍的彩色片总体质量上远远不如过去的黑白片。

《艳阳天》、《火红的年代》等故事片，大多是表现阶级斗争、战线斗争的，创作从概念出发，主题先行，遵循“三突出”，追求“高、大、全”，出现许多公式化、概念化、雷同化的倾向。

1974年以后，出现了几部优秀的故事片，这是革命的电影工作者与“四人帮”斗争的结果，如《创业》、《海霞》、《闪闪的红星》、《难忘的战斗》等好影片，深受广大观众喜爱。

《创业》由“长影”摄制，张天民执笔，集体创作，于彦夫导演。《创业》是以60年代初期大庆工人创建我国第一个大油田的英雄业绩为题材创作的。为了表现好这一题材，走访了王进喜等100多人，作了大量的调查研究。剧本以饱满的革命热情，歌颂了大庆精神。

《创业》具有革命的政治内容和感人的艺术力量。它以一幅幅动人的画面，通过周挺杉、华程为代表的石油工人的英雄形象，浓

墨重彩、满腔热情地讴歌了石油工人在毛主席著作《矛盾论》、《实践论》的思想指引下，为了甩掉我国石油工业落后的帽子、永远结束依靠洋油的时代，敢于同国内外敌人斗、同错误路线斗、同大自然斗的伟大革命精神和英雄气概，是一曲中国工人阶级艰苦创业的志气歌。在人物塑造方面是相当生动鲜明的，特别是周挺杉的形象，给人们留下深刻的印象。作者从丰富的生活源泉中提炼了典型的情节和语言，生动地表现了周挺杉从一个拉骆驼的苦孩子成长为无产阶级先进战士的过程。既表现了他在阶级斗争生产斗争中猛打猛冲、勇往直前的英雄气质，又表现了他密切联系群众、善于团结同志的优秀品格。周挺杉的形象是高大的，同时又是平凡的。华程的形象并不仅仅作为周挺杉的陪衬而出现，使观众看到了党对周挺杉成长的影响，创作方法上突破了“三突出”原则。

然而，这样一部好影片却遭到“四人帮”的蛮横围剿。1975年2月，江青看了影片大发脾气，说怎么搞出这样的片子来，这是给什么人树碑立传？蛮横宣布《创业》“政治上、艺术上都有严重错误”，恶狠狠地质问《创业》是“歌颂谁？”声言要“查一查背景”。《创业》放映的第二天，“四人帮”一伙就下达了四条禁令：不准再印拷贝；不准电台、电视广播；不准向国外发行；不准报纸发评介文章。同年4月8日，江青策使其亲信于会咏为《创业》炮制了所谓“十大罪状”，同时残酷迫害《创业》的作者。接着把吉林省革委、“长影”的负责人以及编导摄演人员召到北京，开了半个月的“座谈会”，宣布了《创业》的“十大罪状”，强迫学习领会，进行“思想转弯”。江青如此对待《创业》，其攻击的矛头是指向敬爱的周总理，她追查影片中送“两论”的情节，声言要查“背景”，问送“两论”的“是哪个中央”等，实际上是周总理号召全国人民学习“两论”著作的，大庆靠“两论”起家，正是响应总理号召的结果，影片中提到矿区的城乡结合与工农结合，也是总理指示的精神。

但是，人民群众和《创业》的创作者们并没有被“四人帮”的文化专制主义所压倒，他们喜爱《创业》，保卫《创业》。《创业》主要作者张天民上书毛主席和邓小平同志，向“四人帮”进行坚决的斗争。1975年7月25日，毛主席对张天民署名的揭露“四人帮”扼杀《创业》的来信，作了重要批示：“此片无大错，建议通过发行。不要求全责备，而且罪名十条之多，太过分了，不利调整党的文艺政策。”“此信增发文化部及来信人所在单位。”批示下达后，广大群众及文艺工作者受到鼓舞，江青还拼命抵赖、反抗，直到同年9月第一次大寨会议上，她点名大骂张天民，说他“谎报军情”，“告老娘的状”，并胁迫张天民给毛主席再写一封信，承认《创业》影片有错误，“要求不向国外发行”。但是，江青的黑手遮不住真理的光辉，《创业》影片终于从“四人帮”宣判死刑中解救了出来，这是革命电影工作者和群众与“四人帮”文化专制主义斗争的胜利。

《海霞》由“北影”摄制，编剧谢铁骊，导演钱江、陈怀皑、王好为，根据黎汝清小说《海岛女民兵》改编而成。影片通过女民兵海霞的苦难身世和成长过程，表现了同心岛上贫苦渔民解放前后与封建渔霸和国民党特务作斗争的故事，是一部好影片。1975年春节期间，周总理带病审看并肯定了影片《海霞》。不久朱德、李先念同志也陆续调看此片，一致表示赞赏，建议有关部门放映此片招待国际友人，可是文化部长于会咏等人却拒绝执行这个指示，批评谢铁骊“跑到哪条路线去了。”同年6月，秉承江青旨意，派人查封了《海霞》全部底片和样片，发动了对影片的批判。还以文化部名义连续写信给北影全体职工，说“《海霞》是黑线回潮的代表作。”影片的编导谢铁骊和钱江先后给毛主席、周总理写信，反映文化部处理《海霞》影片的情况。7月29日毛主席批示：“印发政治局全体同志”，7月31日在邓小平同志主持下，政治局审看了《海霞》两个版本（送文化部审看和经过修改的），肯定了这部影片，并决定在全国上映修改过的片子，推翻了“四人帮”对

《海霞》的压制。然而，江青仍不服气。在9月的大寨会议上她借《海霞》之题，大加发挥，毫不掩饰地公开反对政治局的决议，胡说：《海霞》基调很坏，坏了100多个镜头，再改也不行了，基调改不过来。……有人说我翻案，这不是翻案，我现在要打反攻。《海霞》要批，但现在不批，因为会干扰评《水浒》，将来还得要批。1976年初，“四人帮”疯狂地进行反攻倒算，把《海霞》作为文化部“右倾翻案风”的典型事件，并借此追“风源”，再一次将攻击的矛头指向周总理、邓小平等中央政治局同志。

所以，围绕着《创业》和《海霞》所展开的斗争，实际上是一场尖锐的、复杂的政治斗争，是人民群众、革命电影工作者反对“四人帮”倒行逆施的斗争。

《闪闪的红星》1974年由“八一”厂摄制的彩色故事片。影片根据李心田的同名小说改编，由王愿坚、陆柱国执笔，李俊、李昂导演。影片以饱满的激情，质朴的艺术手法，生动地再现了第二次国内战争时期，中央根据地人民如火如荼的斗争，塑造了潘冬子这个少年英雄形象，歌颂了我党我军的正确路线。在当时的条件下，是一部难得的既有教育意义又有审美价值的优秀影片。

当然我们也看到，在这些优秀影片中，不可避免地打上了那个时代的烙印，这些影片大多“以阶级斗争为纲”，在塑造英雄人物方面，也受到“三突出”创作原则的影响。

江青一伙为实现其篡夺党和国家最高权力的野心，一方面打击、扼杀《创业》、《海霞》等好影片，另一方面又控制、利用电影界的力量为其拍摄反“走资派”的影片。江青提出既要写与“死不改悔的走资派”的斗争。更要写与“正在走的走资派”的斗争，于是，1975年8月第一部反“走资派”的影片《春苗》上映；1976年元旦《决裂》上映。同年2月初，江青、张春桥分别对于会咏等人进一步提出要写“与走资派作斗争的有深度的作品”，要“写一个地区、一个市、一个省、甚至一个部”的“走资派”。于是，在“四人帮”亲信于会咏、迟群、徐景贤等卖力贯彻下，先

后拍出了故事片《反击》、《盛大的节日》和《欢腾的小凉河》，这是“四人帮”阴谋电影的代表作。

《春苗》1975年由“上影”摄制的彩色故事片。编剧赵志强、杨时文、曹雷，导演谢晋、颜碧丽、梁廷铎。原剧本叫《赤脚医生》，是3个年青人深入生活后创作的，歌颂赤脚医生全心全意为人民服务的精神，后在“四人帮”上海的代理人旨意下，被迫改成正面描写文化大革命，歌颂反“走资派”英雄的作品，是较早表现与走资派斗争的影片。影片具有相当的艺术性，富有感染力。我们今天不能因其政治思想上存在的严重问题而完全否定其艺术性；同时，又要清醒地看到其艺术性是很好地为政治内容服务了，必须保持清醒的头脑，给以具体分析。

《决裂》由北影摄制，李文化导演，写劳动大学办学中“两条路线的斗争”。当时辽宁考生张铁生交白卷的事情发生，文化部认为这个剧本好，直接反映了教育战线上的资本主义复辟，到审查时，迟群说这部影片将是反击右倾翻案风的一颗重型炮弹。张春桥还想把影片《决裂》改为样板戏。影片写了一个所谓的走资派赵专员，塑造了一个“反走资派的英雄”校长龙国正。影片对所谓资产阶级知识分子（教师）极尽讽刺挖苦之能事。

《欢腾的小凉河》由“上影”摄制的彩色宽银幕影片，刘琼、沈耀庭导演。影片是根据小说改编的，原著写学大寨中两种不同思想的斗争。“四人帮”将其改成“与走资派作斗争”的题材，公开反对“三项指示为纲”，批判“四个现代化”口号，将坚持“把国民经济搞上去”的夏副主任，诬为“辛辛苦苦不肯悔改的走资派”，露骨地影射邓小平同志。“四人帮”在上海的代理人，要求摄制组当硬仗打，3个月完成，给优厚待遇。此片1976年6月开拍，9月完成，其中有50多个镜头是一次拍成的，影片把矛头指向邓小平同志把国民经济搞上去的方针。

《反击》由“北影”摄制，李文化导演。剧本原叫《占领》，集体创作。在“四人帮”操纵下，进一步拔高，改为《反击》。影片

描写一个省委书记韩凌恢复工作后，对本地区工作进行全面整顿。他反对“开门办学”，主张对学生考试入学。而黄河大学校长兼工宣队长江涛及省委赵主任，认为韩凌所作的一切是所谓“翻案风”，贴出《走资派还在走》的大字报，同时宣传以“阶级斗争为纲”的思想，为此，江涛被关进监牢。不久，两个决议公布，江涛出狱，所谓“反击右倾翻案风”开始。影片写了一个省级“还在走的走资派”，并有意美化江青，胡朋饰演的赵主任，从人物造型到说话都象江青，说她“不怕坐牢”，紧跟毛主席，雪山草地都走过来了，真是令人啼笑皆非。

《盛大的节日》由“上影”摄制，描写上海“一月风暴”，表现铁路工人造反派的夺权斗争。将王洪文的造反史插进去，做为按即定方针办的教材。1976 年 6 月开拍，未待出笼，“四人帮”即垮台。

《千秋业》由“上影”厂摄制，表现揪“军内一小撮”，丑化人民解放军，也是 1976 年 6 月开拍，未能出笼。

思考题

1. “黑线专政”论的含义是什么？

2. 江青是如何全面否定中国电影的？

3. 什么是“三突出”的创作原则？样板戏电影的创作经验是什么？

4. “文革”时期故事片的创作情况如何？

第六章　“新时期”的中国电影
（1976 年～1989 年）

粉碎“四人帮”以后，中国历史开始了一个新时期，中国电影也开始了一个前所未有的新时期，我们简称为“新时期”的中国电影。

第一节　“恢复时期”的电影创作情况
（1976 年 10 月～1978 年 12 月）

从 1976 年 10 月“四人帮”被粉碎到 1978 年底十一届三中全会召开，这个时期电影的发展状况与全国总的政治形势一致，可以概括为“恢复时期”。一方面全国人民欢欣鼓舞，另一方面，积重难返，问题成堆，一时难以理清，前进的步伐还不很大。当时，全国正在逐步开展揭批“四人帮”的斗争，到 1977 年 10 月电影界才开始批判“文艺黑线专政”等黑八论，陆续揭发批判“四人帮”扼杀《海霞》、《创业》等优秀影片的罪行；揭发、批判“四人帮”炮制阴谋电影的反革命罪行。与此同时，全国大量纠正落实冤假错案，电影界也先后为文革中被迫害致死的著名电影剧作家张海默、著名电影技术专家罗静予、著名电影导演艺术家郑君里、著名电影表演艺术家上官云珠、舒绣文等同志平反昭雪，恢复名誉。为了满足广大人民群众对电影的急需，电影局将“四人帮”打成毒草的“十七年”影片分期分批经过复审，重新拿出来放映。同时，大批电影创作人员从干校回到电影厂，他们面对“四人帮”被粉碎的大好形势，以更加饱满的热情积极投入新故事

片的创作生产。1977年生产故事片约18部，1978年就生产故事片40多部[①]，产量很快赶上文革前60年代初的水平，但影片的艺术质量还不能令人满意。由于拨乱反正需要一个过程，许多大是大非问题还没分辨清楚。比如，当时《人民日报》社论《学好文件抓好纲》(1977年2月)还提出“两个凡是”的观点，对文化大革命的问题也没有作出正确的结论。社论认为：粉碎“四人帮”的胜利是文化大革命的伟大胜利。当时，揭批“四人帮”的斗争还正在逐步引向深入。在文艺创作方面，对“四人帮”提出的“三突出”创作原则尚未彻底批判。1977年拍摄的影片，不少是在“四人帮”粉碎之前就投入拍摄的，“四人帮”倒台之后，临时修改剧本，未能彻底摆脱以阶级斗争、路线斗争为纲的模式，摆脱“三突出”的影响，因此，这批影片无论从政治上或艺术上看，都存在着不少问题。1977年和1978年共生产故事片50多部，大致可以分为以下几类：

①揭批“四人帮”罪行，反映人民群众与“四人帮”斗争的影片

象《十月的风云》等约有10多部，及时地反映了现实斗争，表达了广大人民群众的政治情绪，是广大人民群众对“四人帮”罪行的控诉和清算。

这类影片大多上马匆忙，从政治意念出发，缺乏深厚的生活基础，艺术形象不够丰满、鲜活，艺术表现手法上也很少突破。一般都是正面主人公坚持抓生产、抓科研或抓军事训练，被“四人帮”爪牙打成“走资派”，设置重重障碍，进行种种破坏，最后在广大人民的支持下，坚持斗争，取得胜利或因“四人帮”倒台而取得胜利。基本上大同小异，有一个固定的模式。这批影片中给人们留下印象较深的首当提出《十月的风云》(峨嵋电影制片厂拍摄，雁翼编剧，张一导演)，这部影片最可贵之处就是快，是第一

① 根据《中国艺术影片编目》。

部正面反映与“四人帮”斗争的影片，早在1977年10月1日就与观众见面了，比其他同类题材的影片几乎早了半年到一年。因为出片早，观众第一次看到，印象较深，影响较大。《风雨里程》是著名导演崔嵬在被“四人帮”迫害10余年之后，满腔政治热情带病拍摄的，老导演充满愤慨和激情，可惜影片上马匆忙，拍摄不够理想，艺术上也未有新的突破，此片完成之后，崔嵬导演就病逝了。其它还有《希望》、《严峻的历程》、《不平静的日子》、《失去记忆的人》、《走在战争前面的人》、《兰色的港湾》、《并非一个人的故事》等影片，都适应了当时的政治需要，但艺术上一般化，没有引起强烈的反响。

②革命历史题材影片

这类题材的影片也有10多部，象著名导演成荫执导拍摄的《拔哥的故事》（上下集）、《女交通员》、《大刀记》、《延河战火》、《六盘山》、《祖国啊，母亲!》等，但也缺乏大胆突破的优秀之作。《我们是八路军》是表现八路军烧炭队的生活，选择了一个小角度，老导演王苹处理得亲切、细腻。影片《大河奔流》（上下集，李准编剧，谢铁骊、陈怀皑导演）艺术上比较完整，影片概括了黄泛区铁牛村从1938年到1958年20年来的历史变迁，剧作上很有概括力。影片塑造了李麦、梁晴、天亮等众多生动的艺术形象，影片中黄河决堤泛滥成灾等场面拍得真实，令人过目难忘。导演谢铁骊着重表现人物命运，对海长松卖女儿、李麦认女儿、梁晴与天亮重逢等戏的感情处理都很细腻。由于当时群众对国产片意见很大，电影界本想用《大河奔流》上下集打一场翻身仗，结果群众反映并不理想。其中原因很多，如，无论从剧作到表演，都没能摆脱“三突出”的影响，李麦的形象比较高大完美，很少有内在的矛盾和感情的激荡，反面使群众感到不够亲切。影片下集写解放后，李麦带领群众与资本主义自发势力的斗争，与“四人帮”垮台后人们的认识和党的政策有距离，对这些问题的重新提出缺乏新的认识、新的角度。在这部影片中，领袖形象第一次出

现在银幕上，有其重要意义。但由于没能划清对领袖的崇敬与个人迷信的界线，李麦打着火把读毛主席语录和毛主席出现在黄河边上的神秘气氛，都引起观众一些想法。《大河奔流》的实践，告诉广大电影创作人员，无论从电影内容还是电影艺术表现形式上，都必须努力探索更新，老路已经行不通了。

③惊险样式影片

有《黑三角》、《猎字 99 号》等 7 部。这类影片编造的痕迹明显。从内容上看，多是暗藏的阶级敌人，偷窃了我们的秘密情报或秘密图纸，经过我公安人员的侦破，终于落入法网。没有突破以阶级斗争、路线斗争为纲的模式。但这类影片多模仿外国片的一些表现形式，企图造成一种气氛，引起观众的兴趣，体现出电影创作人员在国产片的题材、样式上追求多样化的愿望。这一时期惊险样式的影片创作雷同化现象严重，反映了当时创作思想在一条狭小的胡同里走不出来，想解放又难以骤然解放，想摆脱旧习又不能立即摆脱，典型地体现了创作思想的“徘徊”状态。

值得特别一提的是导演谢晋 1977 年拍摄的彩色故事片《青春》，此片没有写阶级斗争和路线斗争，而是写一位年轻的聋哑人哑妹，在女军医的治疗下恢复健康，成长为一名合格的通讯兵的故事。影片中的女军医向晖身患癌症，却能永葆革命青春。影片是对崇高理想的颂歌，拍摄得诗情画意，细腻、抒情。这部影片比较早地运用闪回来表现人物的心理活动，但影片主观意念的成分比较重，使一般观众难以赏识。

总之，从粉碎“四人帮”到 1978 年 12 月三中全会前，全国处在新旧交替、拨乱反正的历史时期，电影创作也受到政治的制约，处于徘徊状态，无论从内容到形式，都没有什么明显地突破。

第二节　第一次创新浪潮（1979 年～1980 年）

1979 年是重要的一年，转折的一年，开始创新的一年。

1978 年上半年，全国展开关于实践是检验真理的标准的讨论，1978 年 12 月中国共产党十一届三中全会的召开，具有划时代的伟大意义，结束了以阶级斗争为纲的路线，提出“解放思想，开动机器，实事求是，团结一致向前看”的方针，许多问题经过讨论逐渐明确起来。彻底清算了左的错误，落实了政策，撤销了天安门事件是反革命事件的决议，大批冤假错案得到纠正。1979 年初《电影艺术》、《文艺报》都将周总理 1961 年在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话全文重新发表，并同时组织座谈，进一步批判“四人帮”在文艺界的滔天罪行，大批被“四人帮”打成毒草的影片经过复审，重新拿出来与观众见面。

改革开放和思想解放运动，大大促进了文艺界的解放。1979 年以后短短的几年里，中国电影发生了巨大的变化，正如郑洞天老师所说，表现在以下几个方面：“电影作为艺术家表现个人经验和思考的媒介从仅仅作为政治宣传工具中的分化；一种电影（“影戏”）向多美学、多形态、多风格电影的分化；一类电影（“政治艺术片”）向艺术电影、宣传电影、商业电影、实验性电影以及多元交叉电影的分化；创作主体（以导演为代表）从非独立的一体化向自主自立、各成一家的代群体乃至艺术家个体的分化；电影理论在独立过程中对创作实践的‘超脱和理论自身分化’”。[①] 1979 年以后出现的电影作品，如《生活的颤音》、《苦恼人的笑》等不再是直接为政治服务的工具，而带有艺术家个人的色彩，体现了创作者个人对生活的理解，体现了创作个性。像《天云山传奇》、《被爱情遗忘的角落》这样政治色彩很浓的影片，也不是政治斗争的工具，而是体现了电影艺术家个人对政治生活的看法。

在“新时期”中，几代导演活跃影坛，同时放射出自己的光彩。所谓“五代导演”的提法，并不是电影理论家经过周密的思

① 《仅仅十年》见《当代电影》1987 年第一期。

考提出来的，而是约定俗成形成的，目前被国内外相当一部分研究中国电影的学者所采用。具体来说一般认为中国电影的拓荒者，象郑正秋、张石川等为第一代导演，他们活跃于二、三十年代无声片时期。代与代之间往往是师承关系，第二代导演是第一代的学生辈，代表人物象蔡楚生、孙瑜、吴永刚、费穆、沈浮等，他们活跃于三、四十年代有声片时期。第三代导演又是第二代的学生辈，他们最辉煌的时期是五、六十年代，象郑君里、谢晋、水华、成荫、崔嵬、凌子风等。第四代是第三代的学生辈，他们大多毕业于文革前的北京电影学院（还有上海电影学校及各电影厂自己培养的），长期给老导演们当助手，直到“四人帮”垮台后的70年代末80年代初才有了独立拍片的机会，显示出他们的艺术才能，象谢飞、郑洞天、张暖忻、黄蜀芹等。第五代则是第四代的学生，大多在1982年毕业于北京电影学院（包括其后的进修班），很快有了独立拍片的机会，展示了他们的才华，他们是陈凯歌、田壮壮、吴于牛、张艺谋等。在“新时期”头10年中，老（前一、二、三代）、中（第四代）、青（第五代）几代导演同时活跃在电影战线，各自发挥着自己的特长与优势。

“新时期”中国电影空前活跃，无论从创作上还是理论上看，可供研究的现象都很多。由于本人条件的限制，不可能对新时期10年来的电影现象进行全面的研究和论述，仅从“新时期”电影形态的发展，电影美学追求的角度，画出一条轨迹，探寻一个走向。我认为，新时期中国电影，从美学追求的角度，可以划分为四个阶段：第一次创新浪潮，从1979年到1980年，这个阶段的重点是从电影形式上、技巧上进行创新；纪实美学的追求，从1981年到1983年，其中包括老导演和中年导演的探索，特别是中年导演，在这方面有特殊的贡献；影象美学的崛起，从1983年到1986年，主要是第五代导演的异军突起，在国内外引起巨大的震动；多元化的探索，从1987年到1989年（这本书终止在这一年），在这个时期，再没有一种美学能够领导电影新潮流，影坛呈现多元探

索的局面。现在我们回过头来看第一次创新浪潮。

1979年电影界的活跃，表现在一方面从理论上展开了电影与戏剧、电影与文学、电影本性的讨论，出现了张暖忻、李陀《谈电影语言的现代化》这样有代表性的论文，他们站在世界电影发展的高度，审视中国电影现状，迫切地要求改变中国电影落后面貌，表达出尽快地赶上世界电影先进水平的愿望。另一方面，不少中青年电影工作者在创作实践中大胆创新，给中国影坛带来前所未见的新形态、新面貌。

1979年中国电影从“文革”时期一片荒芜中走了出来，开始呈现出盎然的春意。1979年共生产故事片65部，好的、较好的近30部，分别于国庆、元旦、春节在全国上映，群众欢欣鼓舞。1979年创观众人次的最高纪录。

说1979年是转折的一年，体现在1979年拍摄的影片题材、体裁、风格、样式方面力求多样化，不少影片冲破“三突出”原则的束缚，恢复了中国电影的现实主义传统。另外，在电影表现形式方面也力求突破旧的一套，学习和借鉴新的表现手法，出现了不少大胆创新的影片。1979年较好的影片有革命历史题材《曙光》（上下集）、《从奴隶到将军》（上下集）、《吉鸿昌》（上下集）、《归心似箭》、《小花》等。这类影片无论从题材上的大胆突破（如《曙光》表现了左倾路线给我党我军造成的重大损失）、人物形象的亲切生动、艺术手法的创新方面，都有显著进步。歌颂知识分子的影片有《李四光》、《海外赤子》；反映现实生活的影片有《瞧这一家子》、《甜蜜的事业》、《小字辈》及轻喜剧片《他俩和她俩》等，在反映新生活和艺术手法方面都有新的视角、新的尝试，使观众感到亲切、生动。就是表现与“四人帮”斗争题材的影片，如《苦恼人的笑》、《泪痕》、《春雨潇潇》、《生活的颤音》、《苦难的心》等与1979年前出现的第一批同类影片相比，有了明显的深化，能够从生活的深层发掘，引出较深刻的思想含义来。《苦恼人的笑》是写一位新闻记者在“四人帮”时期，想说真话面不能的

内心痛苦。通过“四人帮”文化专制主义对一位普通善良人心灵的扭曲，来揭露、控诉“四人帮”的罪行，影片角度独特，手法新颖。

1979年这批影片从风格样式上看也是多样化的，有正剧，如《从奴隶到将军》；有悲剧，如《曙光》；有轻喜剧，如《小字辈》、《他俩和他俩》；有音乐成分很重的故事片，如《生活的颤音》、《二泉映月》、《怒吼吧，黄河》，用音乐构思全片，主旋律贯穿全片的结构，很有新意；惊险式的影片，如《保密局的枪声》，也有新发展。影片能从生活出发，在情节的尖锐性和复杂性上下功夫，通过电影造型、画面构图、光线处理、声画结合来创造气氛。突破了“三突出”，人物不简单化，我方人员不是常胜将军，敌人也不是大草包，情节起伏跌宕，扣人心弦，受到观众的欢迎。

在这一年，李俊导演献给观众的一部新片是《归心似箭》。影片通过抗联战魏得胜经受“金钱关”、“生死关”、“爱情关”的考验，坚定不移地归队的行动，歌颂战士坚贞不渝的革命信念。由于编剧李克异和导演李俊都十分熟悉这类人物及其战斗的环境，战士魏得胜和农村妇女玉贞形象都塑造得个性鲜明，充满了中国劳动人民的人情美和人性美。对他俩爱情的描写，是用中国人民传统的心理习惯、传统的情感方式，极为巧妙、含蓄地表达出来的。导演很善于寄情于景，借景抒情，将魏得胜和玉贞表达爱情的戏放在景色怡人的湖边，优美的环境衬托着含蓄动人的柔情，令观众身临其境，忘乎自己。面男主人公士魏得胜忘情之余仍能清醒，不忘革命重任，继续追赶部队，更显示出他信仰的执着、坚定。

影片以大雁一字排开高飞的空镜头，伴以《雁南飞》的歌声，多次贯穿呼应，烘托出人物不同情境中的不同心境。

扮演男女主人公的演员赵尔康和斯琴高娃，虽然都是第一次在银幕上担任主角，但都能完满胜任，特别是斯琴高娃，将玉贞的善良、淳朴，既含蓄温柔又真诚炽烈的感情准确细腻地展现出

来，使她和角色一起永远留在观众的心中，《归心似箭》无疑是创新之路上的一部成功佳作，它最重要的艺术价值就在敢于写“情”，浓郁炽热的人情美，更映照出革命战士信仰的崇高。整部影片构思、造型精致，富有民族风格，为中国电影宝库中增添了一颗明珠。

老导演王炎执导拍摄的影片《从奴隶到将军》（上下集），以高度凝炼的笔触，描绘了罗霄从奴隶到将军的一生，概括了他坎坷一生30多年的丰功伟绩，影片具有史诗般的气势和风格。罗霄将军战斗的一生，每一步都与中国革命斗争现实的风云变幻紧密联系在一起、影片不仅是为将军个人立传，而且是一部中国革命战争的史诗。影片真实地塑造出罗霄将军的艺术形象，拍摄风格质朴、含蓄、深沉、凝炼，大量地运用长镜头，在展示人物的同时，连续、生动地展示了人物生活、战斗的环境。通过一部影片描写一位将军的一生，这在中国电影史上似无先例，说明编、导概括生活、驾驭大题材的能力，标志着这些电影艺术家的成熟。

1979年在解放思想、大胆探索、艺术形式上勇于突破，以一种新的艺术风貌出现的影片，当以《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》3部最为突出。

《小花》是1979年影坛上出现的一朵奇异的小花。“《小花》的创作和拍摄，从内容到形式的探索都带有一定的‘叛逆’性质。”副导演黄建中在创作总结中直言不讳地承认。原作《桐柏英雄》是一部战争题材的小说，在改编电影的过程中，创作者抓住原作中人情味最浓的部分，紧紧围绕何翠姑、赵永生、赵小花3个人物的命运，在一个“情”字上大作文章，渲染了兄妹之情、姐妹之情、母女之情、同志之情。叙事方面改变了以往平铺直叙的方法，大量运用了闪回，将过去的回忆与眼前的现实形成对比，带着人物强烈的主观感情色彩在抒情的同时叙事，使叙事重点突出，浓淡有别。这部影片高度发挥了摄影艺术造型表现力的作用，学习外国电影的经验，使色彩也成为一种叙事手段，将彩色片与黑白

片交插、形成对比，沿着人物思想感情的线索结构全片。在《小花》全部影片中，共有12段黑白片插入彩色片中。在表现战斗场面时，影片制作者用了红的单色来处理，不用枪炮的效果声，而用抒情的音乐来衬托。影片最后，翠姑中弹抱着小花倒入水中，溅起无数浪花，“翠姑浮出水面，仰望城楼”，“翠姑带着欣慰的微笑，渐渐沉入水中”，此处用的慢动作，天空出现彩色的光圈。这一组镜头拍得很美，是一种理想化了的、诗情画意的悲壮美。

在《小花》创作总结中，副导演黄建中特别谈到形式和内容的关系问题，他说：“很久以来，我们在电影理论上的探讨只讲内容决定形式，却很少研究形式对内容的反作用。”“《小花》在内容上尽管力求沿着人物命运去写战争以求新意，但是它的故事，毕竟是个老故事，并不给人新鲜感。如何讲述这个故事，绘之以声色，动之以情感，使观众产生兴趣，这是我们在形式上所探索的问题。”为了以上目的，创作者们在形式上作了苦苦的追求。

《小花》影片出现之后，曾引起较大的反响和争论。一方面是广大观众感到耳目一新，另一方面，电影界有些同志认为，此片创作者有唯美主义的倾向，认为《小花》不是从生活的土壤中生长出来的一朵鲜花，而是能工巧匠精心制作出来的“一朵纸花”。这一场讨论，涉及到如何借鉴和学习外国电影的艺术技巧，何为中国电影创新之路等一系列重要问题。对《小花》影片讨论的意义不低于影片本身出现的意义，为此后中国电影的进一步探索和创新，起到了开路的作用。

《生活的颤音》也是一部探索意识较强的影片。这部影片几乎把导演当时所看到的较新鲜的电影表现技巧都用上了，如现实与回忆交插的叙事结构；黑白片（现实部分）插入彩色片（幻想部分），用以表现人物的意识活动；慢动作、定格等技巧的运用等等。而在这部影片的探索中，最成功的尝试是在音乐故事片的音乐总体构思上。整部影片从一开始，就注意了音乐的旋律、节奏与影片画面的关系，与展开人物内心思想情感的关系，使音乐构思成

为整部影片构思中不可分割的重要组成部分，大大增强了影片的艺术感染力。

影片《苦恼人的笑》，构思更加新颖，影片呈现出在“四人帮”统治的荒诞年代才可能出现的荒诞的形式。这部影片和《小花》、《生活的颤音》结构上有某些共同点，是以主人公的心理活动为线索来结构整部影片的，但《苦恼人的笑》又有很大的不同：人物的心理活动不是正常地被纳入了影片现实的轨道中去，而是大量地吸收了现代派的表现手段，有隐喻、象征、荒诞等，大量地运用了幻觉和梦境，把傅彬这一普通记者，在“四人帮”的统治下，想说真话而不能，想保持良心而不成的内心痛苦和挣扎，生动形象地展现出来，使西方现代派的一些表现手段，经过加工和改造，很好地为我国当代电影的发展服务了，开拓了我国新时期电影的艺术表现力，显示了年青一代电影工作者的无限创造力。

1980 年共生产故事片 82 部，出现了《天云山传奇》、《巴山夜雨》、《今夜星光灿烂》这样的优秀影片，赏心悦目的影片《庐山恋》、儿童片《苗苗》，还有《法庭内外》、《残雪》、《第十个弹孔》、《枫》等面对现实、揭露矛盾、令人警醒的影片。

从美学的角度看，1979 年和 1980 年同属于新时期的第一个创新浪潮。这一时期在电影形态上的特点、电影美学上的追求，共同表现为首先从电影的外在形式上、电影的表现技巧上开始创新。按照谢飞导演的说法，电影观念的 3 个层次是：艺术思想、艺术内容、艺术技巧。一般创新首先是从艺术思想、艺术内容开始，然后艺术形式才跟上去。而在我国“四人帮”垮台后的 1979、1980 年，由于改革开放的大好形势，封闭多年的文艺界突然思想解放，门窗大开，接触到大量的外国文艺、外国电影，使我国电影工作者目不暇接，感到非常新鲜。在这种情况下，我们的电影如何创新，从思想上、内容上还来不及消化，最容易借鉴的就是电影的外在形式、表现技巧，于是，时空交错的剧作结构，以人物心理活动为线索来结构全片，幻觉、梦境、黑白片交替、升格、降格、

定格、无技巧剪辑、多画面……充斥银幕。在这一时期，内容与形式结合较好的影片有《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》、《天云山传奇》、《巴山夜雨》等，与此同时，我国银幕上也出现了大批从形式上、技巧上模仿外国电影的影片。1980年影坛上出现了“红（牡丹）、黄（英姑）、蓝（色的档案）、白（莲花）、黑（面人）”等一批影片（据说《蓝色的档案》较好），编造虚假，追求离奇，引起广大观众的强烈不满。与此同时，一窝蜂地写统战，什么《樱》、《玉色蝴蝶》、《亲缘》、《情天恨海》……“四人帮”时期不准写爱情，现在又一窝蜂地写爱情，什么《他们在相爱》、《不是为了爱情》、《爱情啊，你姓什么》……纷纷出笼。还有一些格调不高、趣味庸俗的影片，如《幽谷恋歌》、《客从何来》也出现了。除此之外，这一时期电影界还出现了一些问题，在否定了“工具论”之后，有些电影艺术家在涉及政治的影片中，不能很好地把握分寸，影片产生不好的政治效果。如1980年长春电影制片厂摄制的故事片《苦恋》（彭宁导演）。影片在揭露和控诉“四人帮”罪行的同时，把“四人帮”和整个祖国混为一谈，影片在批判封建迷信的同时，将毛泽东全盘否定，使影片客观上产生不良影响。这些问题，在领导的正确引导下，通过学习，思想上得到了提高。

第三节　老导演的新成就

前面我们已经谈到李俊导演的《归心似箭》和王炎导演的《从奴隶到将军》，这无疑是老导演们的最新成就，这里不再重述。1981年是大丰收的一年，在这一年里，我们看到著名导演汤晓丹完成了《南昌起义》，著名导演成荫完成了《西安事变》（上下集），著名导演水华完成了《伤逝》，著名导演王炎完成了《许茂和他的女儿们》，1982年著名导演凌子风完成了《骆驼祥子》。

五、六十年代导演过《渡江侦察记》、《红日》，并与成荫联合

导演过《南征北战》的著名导演汤晓丹，在“四人帮”垮台之后，壮心不已，不断有新的创作。1979 年他导演拍摄了《傲雷·兰》（上下集），1981 年他导演拍摄了《南昌起义》，1983 年他导演拍摄了传记性《廖仲恺》，1985 年他担任艺术指导拍摄了《肖尔布拉克》。

《南昌起义》是一部气势磅礴的纪录性的历史故事片，导演想在纪实风格上作些探索。导演“首先确定《南昌起义》是一部纪录性的历史故事片。重大事件和重要人物必须符合有据可查的历史事实。”① 讲故事的方式是顺历史纪年展开，为了使观众象生活在当时的时代气氛中，能够与剧中人物同呼吸、共命运，为了达到还原历史的创作目的，他们采取了到当时发动武装斗争的地点实景拍摄。大小道具、服装都以当时的图书资料为依据，加工仿造，甚至借用珍贵文物，不敢有一点疏忽。在刻画人物方面，他们“十分重视在貌似的前提下，力求神似。”

影片最大的成就在于：将南昌起义前后党内外，军内外以及国内各派政治力量之间错综复杂的关系和矛盾斗争情况，真实地展现在银幕上，塑造了周恩来、朱德、贺龙、叶挺等我党领袖形象以及陈独秀、张国焘、李立三等较为复杂的人物形象，在刻画每一个历史人物的过程中，都力求“还原当时面貌”，影片没有回避南昌起义前的领导层中不同意见的斗争，特别是对陈独秀、张国焘、李立三的刻画更是实事求是，不因其犯过错误就任意歪曲。

影片还虚构了一些普通战士的形象，如黑姑和双喜，姚湘莲和赵毓，他们在整部影片中起到贯穿全片、丰富了艺术形象、增加影片戏剧性的作用。而这些虚构人物与历史事实、历史人物有机地结合起来，使《南昌起义》这部影片达到了历史真实与艺术虚构的统一，文献价值与艺术价值的统一。

著名导演成荫的《西安事变》，为他一生的电影创作作了一个

① 见《大众电影》1981 年第 7 期第 6 页。

完满的总结，把他毕生的追求推上一个新的高度，也将中国电影历史题材的创作推向一个新高度。

《西安事变》是对成荫导演艺术功力的全面检验，我们至少可以从中归纳出以下几点来：

①真实美学理想的体现

成荫的最高美学理想是："按照历史的本来面貌重现这段历史"[①] 他认为："生活本身所提供的东西往往比虚构的有力得多。"在《西安事变》拍摄之前，成荫导演就向摄制组明确提出：一切为了"真"的要求，他说："只有真实可信，才可能动人、感人，也才可能达到影片的教育作用。"在此最高目的之下，他要求演员从外形到气质都要像原型，"更重要的是要演员演得很自然、很生活、不象在做戏"，"象人物在生活中。"同时，"在'一切为真'的前提下，我们对摄影、美工设计和化、服、道各个部门的要求是还历史本来面貌。""各部门依据大量收集的资料，尽可能真实地制作出那个时代的建筑、服饰、用具、枪炮、车辆、飞机等等。"，"为了真实地再现历史，尽可能按原来的面貌在实地拍摄，如南京的夫子庙、中山门、伪国民政府、美龄宫、何应钦公馆（内外景）、西安的杨虎城将军的新城办公大楼、住宅'止园'、张学良将军的私邸、蒋被囚的公馆、华清池（五间厅和蒋被抓的地点）等等，都是实地拍摄，从各个方面，使人看到那个历史时期真实可信的人物和环境"[②]。影片公映后的结果表明成荫导演史诗影片的真实美学追求是完全符合广大观众的欣赏心理的，甚至连非常熟悉蒋介石、杨虎城、张学良而与共产党政治观、历史观完全不同的一些人士，都感觉很象，不得不被真实的人物和环境所吸引、所折服，这不能不说是真实美学的巨大胜利。

②显示了成荫导演驾驭错综复杂、迷茫浩瀚的历史事件和矛

① 见《成荫与电影》第162页。
② 见《成荫与电影》第336页。

盾冲突的能力

成荫导演要求："把这一事件中极其复杂的各种矛盾发生发展变化的前因后果，真实地再现到银幕上。"创作者们抓住"产生西安事变的原因和事变的经过这两条线索来考虑整个影片的结构。"影片的上集主要围绕事变的"原因"，下集主要表现"事变的经过"。成荫导演把西安事变错综复杂的矛盾归结为四个主要矛盾：（1）张、杨与蒋介石的矛盾；（2）张、杨之间的矛盾；（3）国共两党的矛盾；（4）张、杨与共产党的矛盾。在国民党内部还存在着（1）亲日派（何应钦）与亲欧美派（宋美龄、宋子文）的矛盾；（2）张、杨与他们的部下官兵的矛盾；（3）张、杨与抗日爱国群众之间的矛盾。"成荫把这大小7条线索按照平行蒙太奇的规律加以组织。使它们同时发展；又把它们交织起来，使事件本身的复杂性得以充分展现，使它的发展过程极尽曲折。"① 将复杂纷繁的历史事件，梳理得前因后果井然有序。这显示了成荫导演对历史深邃的洞察力和善于抓住事物本质的高度概括能力。

③善于刻画人物性格

成荫导演不仅重视演员的外形要像角色，而且要求演员要像人物在真实的环境中生活。影片虽是以纪实风格为主，但不排斥细致揭示生活事件本身存在的人物之间的微妙的内心较量与窥测，通过这些细微之处地挖掘，使人物形象活灵活现，同时，也具体地、生动地展示了历史事变的经过。如张、杨试探，杨虎城密见中共中央联络员、张学良会见地下党代表以及杨虎城闭目听秘书汇报等片断，都极精彩地刻画了人物性格，给人们留下深刻的印象。

这里特别要提出的是，成荫对蒋介石等敌人营垒里知名人士的形象塑造上，不仅不丑化，不脸谱化，而且要求作为一个有血有肉的艺术形象去塑造，要求个性鲜明，栩栩如生，是一个"按

① 见《电影创作》1985年9期第65页。

照其性格逻辑行动的人物”。成荫的这一要求，从《南征北战》中的张军长开始，《停战以后》的李军长、班县长，到《西安事变》的蒋介石等，达到了中国电影史上前所未有的高度。

这不仅是成荫导演的一大突破，也是中国电影的一大突破。

④纪实风格与蒙太奇手段的完美结合

成荫导演善于拍摄革命战争与革命历史题材的影片，一生追求纪实风格，他最有代表性的影片是《南征北战》、《停战以后》和《西安事变》。在《西安事变》中，他把追求“真实地再现历史的本来面貌”、“追求人物与环境的真实”的纪实风格与蒙太奇的表现手段完善地结合起来。比如，为了展现错综复杂的历史事变，为了展示事变中各种社会集团之间的矛盾与斗争，导演将大小七条关系线用平行蒙太奇的表现手段，按照同一时期发生在不同地区的情况，同时平行发展，注意到他们之间的交插与联系，将西安事变的前因后果，发展经过展示得有条有理，真实可信。然而，成荫导演并不满足于此，他说：“‘西安事变’发生后国内外各方面的反应没有具体的画面出现。当时‘事变’是震惊中外的，要是我们银幕上能够出现希特勒、墨索里尼、汪精卫对事变的反应，日本召开御前会议讨论中国事变的对策的场景；英美首脑的反应；国内各地军阀的具体反应等等，显然会使得这一重大历史事件生色不少。”① 从这一段话我们可以看出，成荫导演是站在能够统观世界的最高点，来看西安事变及其影响的，导演完全具备了拍摄世界巨片的时空意识，只不过由于物质条件的限制，使他的构思未能全部体现出来。

在镜头的运用方而，他为了更好地展示人物在特定环境中的行动，多用中景和全景镜头，多用移动镜头，但是，他并不被形式所限，在必要的地方，也用了一些特写和近景。早在 20 多年前他拍摄的影片《停战以后》中，就用了“闪回”、“定格”等不少

① 见《成荫与电影》第 163 页。

电影技巧，但并未给人以耍弄技巧的感觉，因为他完全是从纪实性的内容需要出发，是很贴切地为内容服务的。

我们给以《西安事变》高度的评价，但不等于这部影片就完美无缺了。影片的不足之处，主要表现在对我方领袖人物形象的塑造上，导演还没能完全放开手脚，显得有些板滞，不够生动和个性化。导演自己也认识到了这一不足，以他这样一位不断探索、不断超越自己的电影艺术大师，是完全能够在今后的创作中加以改进的。可惜他的认识尚未付诸行动，疾病就夺去了他宝贵的生命，使这一不足成为他创作中的终身遗憾。

著名导演水华在纪念鲁迅先生诞辰100周年之际，献出了他的新作《伤逝》。《伤逝》是一部艺术精品，主要艺术成就概括为以下几点：

①影片既忠于原著，又在原著的基础上有所补充、丰富和发展

水华导演要求自己："既要忠实于原著的思想内容，又要忠实于原著的艺术风格"[①]。影片保留了原著的主要人物和主要情节及其悲剧性的结局，保留了原著的结构框架和原著中精粹的文学语言，同时还保留了原著的艺术风格。水华的艺术风格细致、严谨、质朴、深沉，与鲁迅原著的风格基本接近。然而这部影片对原著又有不少补充和丰富，如，小说中只有一处提到子君从庙会买来一只花白的叭儿狗，而电影中，发展成逛庙会六、七百米长的很重要的一段戏，观众随着涓生和子君，看到一幕幕20年代初社会下层人民的生活图画：狗市、杂耍、喷火的、顶幡的、讨饭的、肋条上别着一根粗大的铁钎的老道、五花大绑游街示众的犯人……应有尽有，形象、生动地展示了涓生和子君生活的社会环境。另外，涓生放阿随这一大段胶片中，没有一句话，只有寒风凛冽，枯树、寒鸦等自然景物以及涓生与小狗阿随感情的交流，通过这一

① 见《电影艺术》1987年第五期第33页。

切，使观众充分感受和领略了当时时代环境的黑暗以及社会环境的悲凉。导演极善于通过细节来刻画人物的内心世界，如，设计了涓生和子君多次缠毛线的动作，很细腻地传达出男女主人公的感情，当涓生要向子君求爱时，我们看到两只微微颤抖的手绷着毛线在晃动，用手显示出人物内心的激动。后来，当涓生在感情上和子君发生裂痕时，子君用力拉毛线，涓生双手停止放线，结果毛线“崩然”而断，暗示着两人感情的即将破裂。

②关于影片的民族风格

鲁迅的小说《伤逝》在结构和描写手法上，明显受了西方小说的影响，水华导演在电影《伤逝》的拍摄过程中，也明显地突破了传统中国电影的表现方法，而吸取了大量近代外国电影中新的表现手法，如意识流，回忆、幻觉、闪回、变焦距……但是，我们在看这部电影时，并没有“洋”的感觉，相反，感觉这部影片有着鲜明的民族风格，这是为什么？因为，所有这些手法，都是恰如其分地为影片的人物、情景服务的。整部影片所表现的时代、环境、人物都是地道中国的。不仅如此，导演的审美意识中反映出中国古典美学的传统影响，特别是中国古典诗词传统的影响，使水华导演的影片中充满了诗的意境。导演或通过逼真的画面来创造意境，如《伤逝》的开头和结尾；或在叙事中情景交融地创造意境，使影片造型带有更多的烘托、暗示、隐喻、象征、幻觉等写意的色彩。《伤逝》影片“在大结构上，他的四季景象的交替与涓生、子君爱情关系变化发展相呼应，在春夏秋冬不同的自然情调中展开二人由相爱到隔膜出现、到貌合神离一直到最后分手的爱情历程，又把涓生的‘伤逝’放回到爱的季节——春天，造成景是人非的感伤情调。其中许多景象，如爱情中的花海天际，夏日里的闷雷阵阵，秋天的细雨绵绵……等与人物关系和内心世界密切配合具有鲜明的造型表现力，构成一种心理时空与自然时空的统一。颇有民族传统中的比兴风格。而在小结构中，画面造型的语言也在自然景象与人物动作的组合中传情表意，颇具匠心，摄

象取景，细腻而多情，象涓生欲向子君求爱时，斗室窗前一串美丽的藤罗花微微颤动，使人洞见人物心灵的颤抖。当子君的手被涓生紧紧握住时，藤罗架上，一对黄雀惊飞而起，又仿佛两颗惊慌的心儿的狂跳。这种以自然景象与人物心理、关系变化的配合与前面那种典型环境中典型人物实际上又是同一追求的不同体现，不妨称作典型景象中的典型心态。只不过在美学追求上更富于那种以景写情、情景交融的民族风格传统。"①

③对《伤逝》影片的不同意见

一种意见认为，影片结尾，拔高了涓生，而贬低了子君，削弱了原著中对知识分子自身反思的深度，影响了作品的深邃性。另一种意见认为，影片在将文学形象转化为电影形象的过程中，有些地方过于拘谨，没有充分调动电影艺术视听元素的作用，是"电影化"的文学。影片添加的某些部分很精彩，如前面已谈到的"庙会"、"放狗"等情节，有些如"洋狗、大帅和国人"的场面，则直白了些，游离了鲁迅原著与水华自己的美学原则。

对于《伤逝》这样改编难度很大的影片，无论探索过程中成功的经验还是失败的教训，都是极为宝贵的财富。

著名导演王炎完成的《许茂和他的女儿们》同《从奴隶到将军》一样，是沿着追求银幕上的真实为最高目的的道路继续前进的。文化大革命前他曾有一阶段将自己的注意力更多地放在电影技巧上，注意银幕上的光、影、造型表现力，在这方面也确实达到了相当的高度。而"四人帮"垮台之后，他认为"追求真实地反映生活，才是创新的正路，真实是艺术的生命。"② 所以，他的一切做法，都是为了达到这个总目的。

首先，从剧作上看，他不追求人为的戏剧性情节和场面，如，原小说在四姑娘跳水之前有好一大段戏，导演在改编过程中，注

① 见李一鸣《论水华的电影世界》。

② 见《电影艺术》1982年第6期第33页。

意尽量符合生活真实，去掉一切人为的戏剧性情节和场面，没有让四姑娘在短短的时间里两次投河自杀，也没有让她去敲很多人家的门而全被拒之门外，而是改成：四姑娘在会场受辱后，先走到金东水的小屋外，她想见可爱的两个孩子和东水，之后，她去找像母亲一样疼爱她的三姐，正听到三姐误解她的话，她又想去找土改时的老积极分子，向正直善良的老党员金大娘说明真相，而听到工作组小齐的一番冷言冷语，使她彻底绝望，终于投河自尽。四姑娘投河也没有拼命渲染，而是听到画外“救人啊！救人啊！”的呼救声，金东水等奔出门外，有人们的呼叫声，人们奔向河边，跳下水去，接下去就是清晨，许家大院，七姑娘抹着眼泪晾晒四姑娘的湿衣服，非常简洁、自然。

改编中注意去掉原小说中一些交待性的场面，而是让“故事发展到哪里，环境和人物关系就介绍到哪里。”

在人物性格刻画方面，注意人物性格的复杂性、丰富性和分寸感。如，许茂是一个充满矛盾的老人，影片在表现许茂连云场买油这场戏时，更注意把握分寸，没有写许茂一开始就想占李二嫂的便宜。原作中许茂遭围观，郑白如解围等情节被删去了，导演认为，虽有戏剧性，但有损于善良朴实的许茂老汉的形象。

四姑娘的性格色彩是丰富的，她既温柔善良，又勇敢坚强。为了把她美好的心灵展示出来，导演在改编时为她加了不少戏。象九姑娘和四姑娘关于人为什么要结婚的一段对话，表现四姑娘对温暖甜美的家庭生活的向往。四姑娘赶场看到三姐在收拾瘟鸡，她悄悄抱起一个娃，把一张钞票塞到他手里，既表现了她对孩子母性的温柔，又使人看到了她心地的善良。四姑娘在连云场碰到了长生娃，看到长秀和金东水的一段戏，每一句问话，每一个表情、每一个眼神都流露出她对孩子的疼爱和见到金东水后的喜悦、热切的心情。影片最后，四姑娘给颜少春送行时对她说的一段话：“颜组长，你信吗？往后，我什么都不怕，不管还要受多少苦。”表现出四姑娘更成熟、更坚强了，更加执着地追求美好的未来。

小说里的郑百如，是个小阴谋家式的人物，他强奸、虐待四姑娘、诱奸七姑娘，放火烧金东水的小屋，在连云场搞破鞋等等。导演改编时，改变了这一形象，影片中的郑百如品质恶劣，但又不是罪恶多端的，导演也是把他作为一个活人来刻画的，而不是把他描绘成一个阴谋家。因此，删去了小说中他烧金东水的屋子、虐待四姑娘、诱奸七姑娘、连云场搞破鞋等情节。

与整部影片的风格相一致，影片的摄影风格真实、朴素、清淡、含蓄。为了拍得生动、自然，影片较多使用运动镜头，少拍固定镜头，在色调的处理上，由于表现的是“四人帮”统治的年代，所以不要搞饱和色，基本用灰调子。对整个摄影的要求，重点放在刻画人物上，根据人物性格特色，决定拍摄的角度，光影的柔美或强烈。在这部影片中，演员的面部不化装，也不粘假睫毛，为了使演员更接近生活的真实。

这部影片也十分注意民族风格的问题。导演认为“所谓民族风格，主要是表现中国人的心理、感情、道德观念和风俗习惯。”比如，四姑娘在投水之前，回到自己的小屋，她梳好头，换上一身新衣服，把老爹的皮袄缝好、叠好，上面又放上一双新鞋。然后凄惨地环视一下小屋，走出门去。导演认为，尽管许茂对四姑娘不好，但四姑娘并不记恨父亲的过错，在临死前，还要最后尽一下做女儿的孝心。这是中国农村妇女的典型性格和美德，能够为中国人所理解，并且具有打动人心的力量。

影片很注意表现四川的风土人情，特别注意拍出四川雾茫茫的地方色彩，不是一般地把雾作为自然特征去表现，“而要把雾作为影片的风格基调、环境特征和时代背景的铺垫，拍得轻雾漫笼，给人以‘晴天不艳，阴天不晦’的感觉。”

应该提到的是，1981 年八一电影制片厂著名导演李俊也拍了一部根据同名小说改编的电影《许茂和他的女儿们》。这部影片和王炎的电影是各有特色。李俊影片的重点是放在塑造许茂这个形象上，导演认为“对许茂的看法，从某种意义而言，实际上就是

对农民的看法。”影片着重展示了在“四人帮”统治下，国无宁日、家不安，许茂老汉也变得自私了，在工作组的帮助下，老汉怎样一步步地转变。这部影片基本保留了原作的主要人物和情节，考虑到八亿农民的欣赏习惯，保留了故事的完整性以及一些戏剧性的情节，矛盾冲突比较尖锐。

总之，两部《许茂和他的女儿们》，各有各的追求，各有各的特色，并不因有了前者就可以抹杀后者存在的价值，相反，我们可以对照原作，分析每部影片是如何改编的，如何拍摄的，为什么要这样做，对于我们研究电影改编与再创作问题，是很有益处的。

著名导演凌子风改编并导演的影片《骆驼祥子》在1982年拍摄完成，将老舍先生的名著搬上了银幕，引起强烈的反响。影片具有浓郁的地方色彩，将观众置身于20年代老北京的真实环境之中。影片中的人物有着鲜明的个性，语言生动传神，特别是斯琴高娃塑造的虎妞形象，更是栩栩如生，令人过目难忘，一举一动，活灵活现，晃如真人活在眼前。整部影片老舍作品的味儿很浓，老北京的生活气息也很浓，《骆驼祥子》的改编与拍摄达到了相当高的水平，因此被评为1983年金鸡奖最佳故事片（与《人到中年》并列）。

影片上映之后，不少理论工作者对照原著，也提出了一些尖锐的意见。最主要的意见是：导演在改编的过程中，从外形到内心将虎妞这个形象美化了。原小说中，虎妞既老又丑，她不仅外表丑，内心也不善。她是刘四爷的独生女，帮着刘四爷经营着“人和”车厂，在搜刮工人，催逼“份子钱”上，她是父亲的好帮手。她既吃人、也被人吃，既有可恶的一面，也有可怜的一面，她在老舍先生的笔下，是一个有血有肉、立体感很强的女人。她的老、丑、凶以及她“象个大黑塔”似的外形，使她成了一个比男人更男人的女人，因此，有钱人不娶她，穷人也不敢娶她，使她二十七、八岁还是一个老姑娘。然而腐朽的社会环境也教会她怎

样去征服一个男人，把他变成任她蹂躏的奴隶。小说中，虎妞对祥子的控制，给他带来的精神上的奴役，是旧社会从经济到精神吞噬劳动者的黑暗势力的一个组成部分，因此，小说中祥子会想："恨不能双手掐住她的脖子，掐！掐！掐！一直到她翻了白眼。"然而，影片中的虎妞，完全变成了另外一个人。改编者"实际上是侧重挖掘虎妞的'性格美'的一面，从外形到内心都减弱了她的'丑'的份量。"① 她能勇敢地反抗父亲对自己婚姻的干涉，坚决嫁给祥子，对祥子百般恩爱，真诚体贴，搬进大杂院以后，她几乎成了劳动者中的一员，"她为人清白，见到小福子卖淫，她朝她泼去了一盆污水，当小福子带着弟弟向她求情，她知道小福子的苦衷后，顿感内疚和自责，把小福子看作好妹妹，还把祥子买回来的半袋粮食送给了小福子。这无论从地位、从思想感情上，她都彻底地劳动人民化了。"②

根据原小说加以改编，改编者有权按照自己的立意去进行再创造，有的评论文章尖锐地指出："问题在于，这样的立意不够深也不够新"。③ 从中国的文学艺术史来看，写女性冲破门第观念下嫁"穷人"的作品已有不少，原小说没有这样写，"正是这位艺术创新大师在更深的社会意义和更新的艺术角度上，发现并体现了他那与众不同的反封建的主题。"④ 影片的改编者，偏偏背弃了老舍先生的"深"与"新"的艺术角度，而又退回到"浅"与"旧"的路子上去了。

与此相关的是，在美化虎妞的同时冷淡了祥子。老舍先生在《我怎样写〈骆驼祥子〉》这篇文章中说："我决定不许任何人夺取祥子的主角地位。"他想通过"体面的、要强的、好梦想的、利己的、个人的、健壮的、伟大的祥子"，终于被社会逼成为"堕落的、

① 见《电影评论选·1982》第52页。
② 见《电影评论选·1982》第84页。
③ 见《电影评论选·1982》第53页。
④ 见《电影评论选·1982》第53页。

自私的、不幸的、社会病胎里的产儿，个人主义末路鬼”的过程，让人们看到“地狱究竟是什么样子。”由于影片美化了虎妞，减弱了祥子的悲剧性，影片又没能重视祥子和“车”的关系，增加了一些“戏”（如祥子给刘四爷磕头认干儿子等），反而模糊了祥子的形象。

以上有关问题的探讨，对我们深入理解原著有好处的，也是对改编小说《骆驼祥子》的更高要求。我以为，现在已拍出的影片《骆驼祥子》是编导凌子风心目中的骆驼祥子，已经取得了很大的成功。也许今后有一天，中国影坛上会出现另一位导演，会再拍摄出一部他心目中的《骆驼祥子》来，也许立意的角度处理的手法都不尽相同，而同样具有动人的艺术魅力。

在老导演的新成就中，凌子风导演的改编系列特别引人注目，继《骆驼祥子》之后，他又改编并拍摄了沈从文的《边城》（1984年）、许地山的《春桃》（1986年）以及李劼人的《死水微澜》（1991年）。他以“原著＋我”的精神，将自己丰厚的人生阅历与艺术修养倾注到自己改编的影片中去，表现出极大的热忱和旺盛的艺术生命力，他成为老一辈导演中至今艺术创造力不衰的重要人物之一，成为大家关注的对象和研究的热点。

在新时期的十年中，老导演谢晋的成就最为显著。1977年他导演拍摄了《青春》，1979年导演拍摄了《啊！摇篮》（荣获1980年文化部优秀影片奖），1980年导演拍摄了《天云山传奇》（荣获第一届“金鸡奖”最佳故事片），1982年导演拍摄了《牧马人》（荣获第六届“百花奖”最佳故事片，1983年文化部优秀影片奖），1983年导演拍摄了《秋瑾》，1985年导演拍摄了《高山下的花环》（荣获第八届“百花奖”最佳故事片），1986年导演拍摄了故事片《芙蓉镇》（荣获1987年“金鸡奖”最佳故事片），1989年导演拍摄了《最后的贵族》。1985年4月在美国由芝加哥艺术学院的电影中心、华盛顿美国电影学会、纽约现代艺术博物馆、洛杉矶加州大学电影中心、旧金山太平洋电影资料馆五个单位发起举办

了《谢晋电影作品展》，展出他文革前到新时期的电影作品共10部，得到了较大的反响。谢晋导演的影片，受到了国内外观众的欢迎。特别是他1980年拍摄的《天云山传奇》，在1979年到1980年的探索影片中，应该说是思想内涵最为深刻，艺术手法相当成熟的一部，可以代表当时的最高水平。下面我们从几方面来分析这部影片的艺术成就。

①主题开掘深刻

谢晋导演每拍一部影片之前，首先在电影剧本上下功夫，深入挖掘作品的思想内涵，他的每一部影片都力求在思想深度上有所突破。在同一时期的作品中，他的作品具有更为深广的社会意义，震憾人心的力量，引起观众的深思。《天云山传奇》第一次艺术地完整地在电影中反思从反右运动以来，我党工作中左的错误思想所带来的后果，造成一代人的历史悲剧。

谢晋此后拍摄的影片，同样具有这一特点：《高山下的花环》是战争题材，但又不局限于战争，不局限于部队。塑造了梁三喜这样的战士“位卑不敢忘忧国”的高尚情怀；塑造了靳开来这样优点和缺点都十分鲜明的英雄形象；塑造了梁大娘、韩玉秀这样的老区人民形象；表现了人民和军队的关系，老区人民无私的奉献；也表现了高干子弟的特殊化以及雷军长为代表的老同志，如何以实际行动体现对不正之风的深恶痛绝。《芙蓉镇》生动具体地描绘出从反右、反右倾、直到文化大革命，我们党工作中左的错误给普通人民的生活、命运带来的深刻影响。

不可否认，对于影片主题思想开掘的深刻，首先应该归功于编剧，是编剧深入观察生活，思考人生，提炼主题的结果。但是导演能够敏锐地抓住这个题材，并与作者一起将文学形象转化为电影形象。导演重视作品思想内涵的开掘，对一部影片的成功，也是至关重要的。

②塑造了一系列具有典型意义的人物

罗群：身处逆境，但始终忠于党，忠于人民，影片对罗群形

象的塑造，主要是靠别人的烘托，他本人的行动较少，因此，罗群的形象不够丰满。

冯晴岚：正直、善良，与宋薇相比，她更深沉、坚定，善于思考。她对罗群的爱，首先是对党、对人民、对正义、对事业的爱。

宋薇：与冯晴岚作为对比的人物出现，她单纯、热情，但又软弱、盲从，缺乏独立思考精神。不光大是大非问题看不清，而且个人生活道路也受到极大的影响。宋薇在这部影片中占据着重要位置，也是塑造得最丰满、最成功的一位，写出了她性格的复杂性和变化发展，年青时“纯真交织着虚荣”，中年时，“沉稳交织着痛苦”。

周瑜贞：我国干部子弟较好的那部分中的一员。不受传统偏见的约束，敢想、敢说、敢为。作者是把周瑜贞看作不同于宋薇和冯晴岚的一代新人来塑造的，在她的身上，寄托着作者的理想和希望。作者构思这个人物，是希望她使“整个作品的调子起变化，好像一幅深兰色的画有了一朵红花，画面就完全变了。”当然这也不是作者生硬的主观强加，现实生活和现实人物就提供了这种可能性。

吴遥：一类老干部的典型，对知识分子怀有本能的猜疑。只怕犯右的错误，不怕犯左的错误。只喜欢别人顺从，不喜欢别人独立思考，对下级、对宋薇都是这样。

宋科长：讨好上级，阿谀奉承的典型。

陈书记：在小说中只是带过一笔，通过演员的表演，在银幕上让我们看到一个完整的形象。

③从文学到电影

结构：

影片导演阐述中说：“本片的叙述方法不是按时间顺序来结构的，是按 3 个女性的第一人称的叙述来结构的。”尤其以宋薇的内心独白来贯穿。以宋薇为中心，以她的回忆和她的现实生活为主

线，穿插周瑜贞的回忆，冯晴岚的来信，把50年代、60年代、70年代，自然、有机地联成一个整体。

“主人公思想的复杂运动，也就成了组织影片情节发展的逻辑。”① “从3个女性的眼中来看一个男性”，罗群与吴遥之间的历史性冲突，是通过3个女性的回述和现实感受中片断的、曲线式地呈现出来，省略了许多不必要的过程和交待。另外，3个女性的回述都集中在罗群被错划为右派这一焦点上，着力展现罗群在不同历史时期不同的精神面貌，揭示出他的命运、性格的发展。

以人物的心理线索来结构影片，当时在中国的确是电影结构的一种新发展。3个女性的回述是各不相同的，个人带有自己的角度和感情色彩，周瑜贞是明朗的、尖锐的；冯晴岚是深情的、朴素的心声；宋薇是自我解剖式的、悲剧性的。构成“多视点、多角度、多色彩”，叙述变化丰富，生动感人。

电影表现手段的运用：

由于导演对编剧所描写的生活，塑造的人物非常熟悉，深有感受，因此在分镜头及影片拍摄的过程中，又进行了大量地有力地再创造，使影片比之原作又大大地提高了一步。

这部影片是沿着人物的心理线索来结构全片的，所以影片开始就把周瑜贞的叙述紧紧和宋薇的反映、她的内心震颤联系在一起。

导演在分镜头剧本中，加强了人物的心理活动，增加了不少表现人物内心活动的闪回和幻觉，这大量地表现在宋薇的身上，如：当宋薇听到周瑜贞说出罗群的名字时，不象原电影剧本，宋薇进里屋后，想起初到天云山的一大段戏，而是急促、短暂的闪回。画外音出现宋薇的声音：“我要永远和你在一起，在一起，……”在不断重复的声音中，出现宋薇扑向罗群的3次定格，下面接4次罗群向宋薇挥手，宋薇的脸部特写，最后由青年时代宋

① 《电影艺术译丛》1979年第二期《结构塑造性格》。

薇的脸部特写，转为中年宋薇饱含泪水、无限惆怅的脸。不是大段的回忆，而是急促地闪回自己印象最深的片断，通过“定格”、“重复”（4次挥手，4次脸部特写），强调宋薇心目中最难忘的瞬间，给观众留下了深刻的印象。

吴遥和党校领导同宋薇谈与罗群划清界线的一场戏，所谈的话，原电影文学剧本中基本都有了，在分镜头本中，导演充分调动了电影的各种表现手段来展示宋薇的复杂思想变化过程。

宋薇与吴遥结婚时，宋薇的幻觉，以及最后，宋薇重上天云山，耳边响起当年凌晞和罗群的声音，这一切都是为了深入揭示宋薇的心理活动。

对于罗群，主要是将文学本中不具体的、不够性格化的地方，更具体化、性格化了。如：罗群初次与周瑜贞见面，增加了周拿照相机给罗群拍照，“照相机中，罗群奋力推车，画面不断调整着。”从冯晴岚的破棉袄，接百货店各种样式的女棉袄，罗群和凌云两人凑钱给冯买棉袄，将幕后戏推到幕前。

罗群在劳动改造时，衣服破处露出了皮肉，一个人啃着冷馒头，几个孩子向他扔泥块，他无奈地看看，痛苦地低下了头……在无言中，表现了罗群内心的痛苦与屈辱。

冯晴岚来接罗群的一段戏，大大丰富了罗群，把罗群内心矛盾充分展示在观众的面前。

冯晴岚是创作者怀着极大的热情，想要着力刻画的人物。导演为她设计了戴眼镜的外形，通过眼镜这一物件，增加了几场感人的戏：周瑜贞第一次见到她，她刚清醒过来就伸手摸眼镜；在拉板车的路上，冯向有病的罗群俯下身去，她的头发、眉毛上全是雪白的冰花雪珠，罗群替她取下眼镜，抹去眉毛、头发上的雪花，擦擦眼镜，放进自己怀里；冯晴岚临死前，嘴嘴动着，罗群把耳朵凑到她嘴边，听到她微弱的声音：“让我好好看看你……”罗群把眼镜给她戴上，紧接是冯晴岚的主观镜头：罗群望着她，泪如泉涌；冯晴岚终于闭上了眼睛。

分镜头本增加了渲染冯晴岚的戏，拉板车原来只是过场戏，导演通过歌声、画面上的风雪、山路、脚印、人物动作、细节（眼镜），情景交融，将过场戏变成了影片重要的抒情高潮。

冯晴岚之死：罗群给她戴上眼镜，歌声起："山路弯弯……"冯晴岚闭眼后，在歌声中，展现一组画面：蜡烛燃尽了最后一段，斑斑烛泪，一缕青烟；竹杆上，冯晴岚的毛背心在微风中晃动；案板上放着她切了一半的咸菜；缀有补丁的褪色的旧窗帘；冯晴岚生前走过的路。小桥、河边、水磨坊边的石板路，雪地上的脚印、车辙……见物思人，令人无限痛惜。

充分发挥了电影多种表现手段的作用：

除上面涉及的方面外，还可举出不少方面。

灯光参予创作：周瑜贞第一次到冯晴岚家，看完了冯给她找出的几本书后，赞不绝口，冯说："这并不是我的著作，我不过是个助手。""不是你的是谁的？"冯没有回答。她深情地向一边看去。"发黄了的罗群青年时代的照片。（拉）周瑜贞手拿油灯走近照片，照片被灯光照亮。"在这里，灯光参予剧作，和人物的心情完全一致，极为准确自然地将人物的内心外现出来。

主观镜头的运用：当宋薇听完冯晴岚的来信之后，重看周瑜贞为罗群拍摄的扛大包的照片，"突然银幕由彩色变成黑白，那'黑白'照片渐被放大，并且活动起来，罗群仿佛正转过头来以冷峻的目光注视着她。宋薇的这个主观镜头，展现的是她下意识的一闪念，但却逼真地把她内心的痛苦、愧悔直接呈现为视觉形象，显示了电影作为动感的造型艺术所具有的独特感染力……。"①

导演很重视画面后景的作用：如，宋薇回忆罗群与吴遥在考察队时的一段谈话，把两人的谈话放在走动中，后景是清晨的河边，有人在洗衣，有人在打球，也有人出发，气氛活跃，充满生机。

---

① 见《〈天云山传奇〉从小说到电影》第481页。

导演注意通过人物日常生活动作，表达人物特定的思想感情，如：吴遥从疗养院回到家、宋薇找他谈落实政策的一段戏，处理在吴遥上楼洗澡的过程中，真实地生动地展现了宋薇家庭优越的生活环境，以及她没有爱情，没有共同语言的夫妻关系。

导演之所以能够千方百计地运用电影艺术的各种手段，塑造感人的艺术形象，是因为创作人员对影片所反映的人和事充满了深切地感受，充满了爱憎，充满了强烈的创作激情，导演谢晋说："艺术作品离不开作者的爱和憎，通过艺术形象，体现这种感情，使大家能够严肃地思考问题，这与我自己的爱、憎、同情是连在一起的。它是我处理好这个戏的基础，它直接关系到影片感情的深度、激情的强度。自己有了充沛的感情，就能千方百计地去寻找那些适合内容需要的表现形式，就能努力调动各种表现手段来体现自己所要表达的感情。"①

老导演谢晋艺术生命力旺盛，优秀影片一部接一部的涌现而且不断在国内外获奖。他的影片多取材于广大人民群众关注的重大社会内容，开掘深入；善于刻画人物，特别创造了一系列的妇女形象；善于表现人情人性，以情动人；熟悉观众的欣赏趣味，他拍的影片为国内外广大观众所喜爱。他继承了我国主流电影的传统并不断加以丰富和完善。谢晋是当前我国老导演中艺术成就最高的一位，因而引起了国内外人士的瞩目，也引起了一些青年理论工作者的重视和研究。1986 年夏秋，国内曾掀起了一场关于"谢晋模式"的讨论。这场讨论首先在上海《文汇报》上展开。1986 年 7 月 18 日上海《文汇报》（影视与戏剧版）上发表了朱大可和江俊绪两篇观点完全相对的争鸣文章，朱大可题为《谢晋电影模式的缺陷》文章的内容要点是："从文化的观点对谢晋电影加以考察，就会发现它是中国文化变革中一个严重的不协和音。""谢晋电影是一种具有既定模式的俗电影，体现了一种以煽情性为最高

① 见谢晋《心灵深处的呐喊》。

目标的陈旧美学意识，它把观众抛向任人摆布的位置，让他们在情感的昏迷中被迫接受其化解社会冲突的好莱坞式的道德神话。”“谢晋一味迎合的道德趣味，与所谓的现代意识毫无干系，而是一种被改造过了的电影儒学。”“谢晋影片中的妇女形象，是由柔顺、善良之类的品质堆积而成的老式女人的标准图象。”

江俊绪完全不同意朱大可的观点，他的《谢晋电影属于时代和观众》文章的要点是：“电影要尊重审美主体——观众的独立意识，但这与文艺作品要有激动、震撼观众的感情力量并不矛盾。当人们困惑于自己的作品难以达到‘引人入胜、震人心弦、发人深思’的艺术境界时，谢晋实际上已经为人作出了一种样式的典范，谢晋具有强烈的历史使命感和忧患感，因而他的作品充满了强烈的时代感，谢晋电影不是好莱坞式的道德神话，而是生活实际的真实反映。”

关于谢晋电影的讨论，吸引了老中青三代电影理论工作者，他们各人按照自己的文化心理结构，发表自己的观点。这一场讨论刚刚展开，尚未深入下去，就在1986年底反资产阶级自由化的斗争开始时中止了。这场讨论不仅是对谢晋及其影片的不同看法的讨论，更主要是反映了中国知识阶层思想上的探索和思考。这场讨论至少涉及到以下三方面的问题：①文艺与政治的关系问题，电影艺术与政治的关系应当怎样正确摆放。②如何看待中国电影中反映出来的传统哲学思想、传统道德观念。③谢晋电影代表了我国主流电影的传统，如何看待中国主流电影的传统及其不足之处。这些问题的深入讨论，有益于新时期电影的深入发展。一些年轻人在讨论中，在要求突破权威、要求创新的前提下，表现出武断和偏激。对于年轻的一代来说，不应轻率地提出否定谢晋，打倒谢晋，作为我国影坛一名主将的谢晋，也不是轻易能够否定得了的。积极的态度应该是思考自己如何赶上谢晋，超越谢晋。从正确地贯彻党的“双百”方针出发，我们对电影中不同风格流派的存在，应当采取大度的宽容态度，兼收并蓄，在互相竞赛中，取

长补短，求得共同发展，这才是电影繁荣的正确道路。

继《天云山传奇》之后，谢晋导演拍摄了《牧马人》、《高山下的花环》、《芙蓉镇》等优秀影片，尤其是《芙蓉镇》既鲜明地体现了谢晋的风格，又在电影创作方面有新的发展，使谢晋导演的电影创作达到了一个新高度。因此这部影片荣获第七届“金鸡奖”最佳故事片奖、最佳女主角奖（刘晓庆饰胡玉音）、最佳女配角奖（徐宁饰演五爪辣）。

影片通过女主人公胡玉音和李满庚、桂桂、秦书田、谷燕山以及流氓无产者王秋赦和“革命左派”李国香等错综复杂的关系，概括了从“四清”前5年直到文革后1978年底为止这20年间芙蓉镇的复杂变化，使观众透过芙蓉镇的风土人情，看到了几十年的历史变迁，透过人物的悲剧，看到了历史的悲剧。

从人物形象刻画来看，几个主要人物都给人留下深刻印象，具有各自的个性特征，表现出复杂的内涵而毫不简单化，特别是秦颠子的颠狂、幽默所给人们带来的辛酸和苦涩是极为深刻和悲凉的。这部影片中王秋赦是创作者提供的一个典型形象，通过这一形象揭示出的社会政治内涵是独一无二的，前所未有的，因而是这部影片的一大贡献。王秋赦这个形象的历史批判意义是贯穿影片始终的，我们从这个流氓无产者、懒汉的形象身上看到了时代的、历史的、政治的、经济的烙印，是中国这块土地上特有的产物。

这部影片是一部悲剧，但悲剧中又包涵了许多喜剧色彩、荒诞色彩，引人发笑。影片是现实主义的，同时又运用了象征主义的手法，用镜头、用造型艺术来表现剧中人物的主观感觉，使观众产生联想和思考。

谢晋在这部影片中，进一步发扬了他善于抓住广大人民群众关注的重大社会问题，深刻地历史地反思我们国家、人民的命运，反思我们党工作中的问题，影片以其深刻的思想和艺术感染力引起广大观众强烈的反响。在这部影片中，展现的生活场景是相当

丰富的，导演尽量避免戏剧化的叙述，增强了影片的真实性和感染力。在这方面比《天云山传奇》又前进了一步。

当然在充分肯定成绩的前题下，对影片《芙蓉镇》的不足也有争论。有人认为《芙蓉镇》仍然存在着道德批判重于历史批判的倾向，而另一种意见则认为道德批判和历史批判是不能截然分开的，对李国香和王秋赦进行道德批判是完全应该的，这两个人物是非常典型的。从电影形态来看，谢晋电影基本属于传统的经典电影范畴，虽然他也吸取了一些现代电影手法，也在力求不断突破自我，有新的发展，但基本形态没有多大变化，这使谢晋电影为广大中国老百姓所熟悉、所欢迎，也使一些年轻人感到不满足。指出这种不足，希望谢晋导演摆脱某些潜在因素的制约，进一步超越自己，也包含了观众对谢晋这样的电影大师更高的期望。

第四节　中年导演的成熟

1.1979 年～1984 年的主要成果

前面讲到新时期的第一个创新浪潮时，《小花》的副导演黄建中，《苦恼人的笑》的导演杨延晋，《生活的颤音》的导演滕文骥都是中年导演。1980 年电影界曾出现大量生编硬造、趣味不高的电影作品，一批严肃执着追求的电影工作者们，将这场探索引向深入，引向“纪实美学”的道路上去。他们反对虚假，追求真实，大力宣扬巴赞、克拉考尔的纪实美学、长镜头理论，要求在影片的总体构思上突破，要求更朴素、更本质地回顾民族的生活。1981 年影片数量闯过百部大关，达到 105 部，优秀影片有：《沙鸥》、《邻居》、《被爱情遗忘的角落》、《西安事变》、《南昌起义》、《许茂和他的女儿们》、《小街》、《乡情》、《苏醒》、《当代人》等。

1982 年影片数量达到 112 部，受到好评的影片有《城南旧事》、《如意》、《骆驼祥子》、《人到中年》、《陌生的朋友》、《都市里的村庄》、《逆光》、《勿忘我》、《见习律师》等。

在1981、1982年的电影创作中，中年导演们起到了举足轻重的作用。在“四人帮”刚刚被打倒之后，电影界有些老同志曾经慨叹“青黄不接”，担心“后继无人”。1979年以来第四代很快涌现出来，成为影坛的主角。他们大多是文革前北京电影学院的毕业生（还有文革前上海电影学校及各电影厂自己培养的毕业生），他们在学院接受了系统的电影文化教育，毕业后分到各电影厂从事电影创作，为老一辈艺术家当助手，缺乏自己独立拍摄影片的机会。但从60年代初到70年代末这十几年的时间里，在跟片子和自己学习思考的过程中，“中国电影怎样创新？中国电影怎样跨入世界电影的先进行列？”这是他们头脑中反复思考的中心问题。他们在学习我国前辈的创作经验和世界电影的先进成果的过程中，逐渐成熟起来，一旦有了独立拍摄的机会，就很快显示出思想的成熟与深厚的艺术修养和准备。当时他们还正年轻，充满了勇气而没有过多的负担。

在这一代人中，女导演张暖忻是一位重要的人物。她早在1979年就与李陀合写了《论电影语言的现代化》一文，这篇文章可以说是他们的理论宣言，他们决心尽快地革新中国电影语言，使中国电影赶上世界电影的先进水平。如果说，由于准备不及，他们的理论文章还有些地方不够慎密，是在论战中逐步完善起来的，在此之后她的电影艺术创作实践，相比之下，要更有准备、更为认真、更为严谨，结果也显得更为成熟、更为完整，因此，也更具有说服力。

1981年拍摄完成的彩色故事片《沙鸥》，可以说是这位女导演思想、艺术修养较理想的体现。十分可贵的是，早在1979年创作《沙鸥》的电影剧本时，作为编剧与导演的张暖忻，随着思想解放与对外开放的形势变化，思想观念很快也发生了较大的变化。在她的头脑中，个人意识很快觉醒了，她敏锐地意识到，强烈的自我意识的觉醒与时代的责任感、集体的荣誉感是不矛盾的，鼓励每个人发挥自己最大的聪明才智与为国争光、为党、为人民服务

是不矛盾的。影片塑造了一位屡遭挫折的英雄，颂扬了一种在逆境中奋起的人生态度。

在电影艺术表现上，她是同时向两个方面突进的，正如她自己所说：要“使银幕上的一切都如同生活本身那样真实可信。也就是要有一种纪实感。”“甚至于以一种纪录片的或即兴式的风格来表现。”[①] 她还说过：“艺术不是生活自然的再现，我希望银幕上再现的生活要比现实更深沉、更浓重。使影片以朴素、清新的姿态，体现出哲理和诗意。[②] 她一方面追求巴赞的纪实美学，使自己的影片像意大利新现实主义影片那样质朴、生活，另一方面，她的影片又要像法国新浪潮影片及其后现代电影那样体现出哲理和诗意，“成为一种作者个人气质的流露和感情的抒发”（张暖忻语）。在当时可能的条件下，张暖忻同时向这两个方面作了最大的努力和追求，使她的影片，在这两方面，都达到了相当的高度。当一队充满青春朝气的女排队员们向着观众走来时，当她们忘我地拼搏在排球赛场上，当观众看到她们膝盖上的每一个护膝，手指头上的每一块胶布时，观众感觉不像是在看电影，仿佛是运动员生活的真实纪录。而当沙鸥受了伤，爱人沈大威以身殉职之后，沙鸥在枫林中疾走，耳边是各种声音的交响。沙鸥心境的悲凉与幻觉中幸福场面的对比，眼前的美景与画外音的不断重复，构成一种意境，一种强烈的主观意念，表现出沙鸥对理想的执着追求以及顽强的拼搏精神。这种精神，正是在伤痕累累的废墟上重新崛起的时代所需要的。在这些段落里，影片创造了美的画面，美的声画组合，美的意境，使观众从电影声画的具体形象感受中，得到一种冲击，一种启示，一种升华，联想到许多画面以外的东西。这种艺术力量是一般地满足纪实地再现真实的人物与环境所无法达到的，是通过丰富的、富有表现力的电影语言，创造出美的意

① 《努力拍摄一部有追求的影片》见《电影文化》1981 年第 3 期。
② 《努力拍摄一部有追求的影片》见《电影文化》1981 年第 3 期。

境的结果。由于张暖忻在《沙鸥》创作中的艺术探索成就，她荣获1982年“金鸡奖”“导演特别奖”。

《被爱情遗忘的角落》说明物质的贫困必然导致精神的贫困、爱情的贫困。物质的贫困造成人们的愚昧落后，造成爱情的悲剧。

《如意》突破了一般的阶级论，描写了王府的格格金绮纹和工友石义海的恋情，是林妹妹与焦大式的爱恋。从石义海没文化，迷信鬼神的普通人身上表现出传统的人道精神、人的情感的丰富性、普遍性。

《都市里的村庄》则表现了两个孤独的心灵的碰撞。

由青年导演郑洞天和徐谷明老师联合执导的影片《邻居》，别具一格，一反当时不少影片矫揉造作、追求时髦的风气，朴实无华，力求贴近现实生活，可称之谓80年代中国影坛上出现的新现实主义影片。表现了狭窄的筒子楼里几家人的平凡的生活。影片一开始，正是中央人民广播电台的时钟打响了十二下，“刚才最后一响是北京时间12点整”，观众几乎发生了错觉，以为是生活中的广播响了，随着12点的到来，银幕上的各家都为准备自家的午餐忙碌起来，这才使观众意识到自己是在看人家怎样生活，而不是自己在生活中。《邻居》就是这样以真实的环境，一群真实的人物，以自然的环境音响和有声源的音响效果，构成了银幕上的真实，“真实地展示了当前现实生活的生动图象，通过各具特色的人物群象，比较深刻地反映了社会矛盾，揭示出我国人民的美好心灵，艺术表现质朴、生动，格调统一，富有浓厚的生活气息，”（“金鸡奖”评委会评语）因此荣获1982年第二届金鸡奖最佳故事片奖。

1980年老导演谢晋拍摄完成的彩色故事片《天云山传奇》，1981年女导演张暖忻拍摄的《沙鸥》以及其后出现的《邻居》，则是这一时期探索影片的几块丰碑，代表了当时的最高水平，并将中国电影的探索引向深入，使广大电影工作者认识到，仅仅从表面的电影技巧上模仿不是创新的正路，必须在对生活的总体把握

与思考，在整部影片的总体艺术构思与风格把握等方面下功夫，才可能在创作上有新的突破。这一批影片艺术上为了达到真实的目的，强烈地追求纪实风格是整体地改造、深入和成熟。影片注重表现普通人，深入普通人日常生活的各个角落。影片注重镜头内部蒙太奇，声画结合，自然的环境音响，有声源的音响效果。影片追求散文式结构，注重影片诗意的营造，在追求纪实风格的同时，并未对巴赞、克拉考尔的哲学思想全盘接受。

在追求纪实风格的同时，1982 年的《城南旧事》、1983 年的《乡音》和 1985 年的《青春祭》进一步追求淡化，在摆脱戏剧性方面比较地道。不是在激烈的矛盾冲突中刻画人物，推进情节的发展，而是更多地依赖平淡的、常见的、日常生活中的细节来表现，不是按戏剧冲突规律来结构影片，而是真正的情绪电影。

继《沙鸥》、《邻居》之后，中年导演吴贻弓在探索的道路上，作出了优异的成绩。他独立执导的第一部故事片《城南旧事》荣获第二届马尼拉国际电影节金鹰奖，国内 1983 年度金鸡奖最佳导演奖。这里第一位的，首先是美学追求上的变革。在以往以塑造工农兵英雄形像为最高目的的电影中，总是强调在激烈的矛盾冲突中塑造英雄人物，文化大革命中，更将这一理论发展到登峰造极的地步，然而，到了新时期，象吴贻弓等一些导演认识到，电影并不一定非要去表现激烈的矛盾冲突，生活中的“异常”时刻固然要表现，而实际生活中，“平淡”的时刻更是大量的，电影也许更适宜表现人们平凡的、见惯不惊的日常生活，在平凡的日常生活中刻画人物。如何通过日常的、平淡的生活去表现人物，表现时代气氛，恐怕是更加困难的探索。吴贻弓在美学追求方面更喜欢“淡”，看似平淡，实则余味无穷，这便是吴贻弓所追求的艺术境界。

在《城南旧事》中，导演紧紧抓住“淡淡的哀愁，沉沉的相思”这一“片外之意”，形成了他对整部影片的总构思。影片是通过主人公小女孩英子的视点，她的眼光，她的情绪，把“疯女

人”、“偷儿”和“宋妈”3个小故事贯穿起来，讲述了一段旧北京城南的旧事。实际上深想起来，又不完全是一个小女孩的视点，而是一位老年妇女心目中的童年，“是她重新编织的童年残破的梦”[①]，正如女作家林海音《城南旧事》后记中所说：“让实际的童年过去，心灵的童年永存下去。”

影片是散文诗式的电影，充满诗情画意，追求淡雅、沉思的风格。导演力求透过镜头去捕捉和渲染某种意境，唤起人们的神思联想。影片中的3个小故事，每个都不是完整地从头说到尾，而是抓住人物某些有代表性的细节、表情，某些生活片断，借助观众的想象，逐渐摸到人物的“灵魂”，在观众心中塑造出这个人物的完整形象。影片中妞儿的父亲、偷儿的具体生活以及宋妈与她的两个孩子及其命运，都没有正面具体地表现，是通过片断的展现，让观众自己去想象、去补充。

《城南旧事》在具体表现手法上，多用诗的重复与变化，如在表现疯女人的第一个小故事时，“井窝子”这一场景共重复出现了七次，有冬天的早晨，春天的白天，夏天的中午，夏天的雨夜，总的来看，既是渲染气氛的需要，又是将影片片断衔接起来的需要。如果具体地分析，这一场景在影片中每一次的出现，作用都不同。再如西厢房是英子家堆杂物和养小鸡的场所，也是小英子经常玩耍的地方。厢房内两根粗麻绳吊一只板凳当秋千——这是美工师的赋有童心的创造。影片第一个故事在西厢房，共四场戏。第一场小英子和小妞儿荡秋千是在白天，第二场小英子喂小鸡，想起妞儿告诉她自己的身世，是在夕阳的余辉下，第三场妞儿告诉小英子，“我不是这个妈生的……”是在黄昏，第四场英子领着妞儿去找妈妈，是在雨夜。几场戏设计得细腻而有层次。当小英子拉妞儿离开西厢房之后，在暗淡的光影下，面对西厢房里微微摇晃

① 叶楠《优美的民族的银幕的艺术品——谈影片〈城南旧事〉》《光明日报》1983年2月24日。

的秋千和妞儿留下的外衣，见物思情，意境深远。

与画面场景的重复相应的是影片主题音乐的重复与变奏。主题音乐的第一次出现是在影片的开始，旁白即将结束时："然而，这些童年的琐事，无论是酸的、甜的、苦的、辣的，却永久永久地刻印在我的心头。……"主题音乐将观众带进了对往事的离愁别绪之中。第二次出现在小英子西厢房喂小鸡，想起妞儿讲自己的身世。第三次出现，是疯女人和妞儿被火车轧死，英子出院时，在蓝天白云之下，和爸爸妈妈一起坐在黄包车上，在睁着一双沉思的大眼的英子脸上叠印出对往事的回忆，耳边第三次出现主题音乐的旋律，这一切形象地说明，对往事的记忆是多么的清晰、难忘啊！

第四次是在学生们的毕业典礼上，在风琴的伴奏下，学生们唱着"长亭外，古道边……"第五次主题音乐的出现，是在偷儿被抓走时，他向英子挤了挤眼睛，英子含泪地看着、看着，又一个朋友离她而去了。耳边响着主题音乐的歌声，孩子们唱着这支歌，英子的嘴没有动，脸上显出淡淡的忧伤。第六次主题音乐起，是宋妈在厨房里谈到自己孩子的遭遇。第七次是在影片最后，在《送别》歌的变奏中，由小英子的大近景化成香山火红的枫叶，一组快速、运动的红叶特写叠化，构成影片的情绪高潮，直到大片的红叶遮住了小英子远去的马车，影片到此结束了，然而观众的魂还在离情别绪中神游，这便是美的意境所造成的魅力。

吴贻弓的大胆追求与成功，为一大批中年导演开创了道路，大大鼓舞了中年导演们探索的勇气。继吴贻弓之后，胡炳榴的名字，引起了人们的普遍关注。他在短短的几年之内，拿出了充满乡土气息和民族特色的《乡情》、《乡音》、《乡民》三部曲，他脚踏实地，一步一个脚印，一部一个追求，一部一个高度，每一部影片都是一次新的探索，都是对自己的一次超越和突破。胡炳榴在美学追求上与吴贻弓有某些相似之处，这就是"淡"，淡化矛盾，淡化情节。胡炳榴和王进联合导演的影片《乡情》，荣获第五届百花

奖最佳故事片奖（与《喜盈门》并列），他独立执导的故事片《乡音》荣获1984年度金鸡奖最佳故事片奖。这里，我想着重分析一下影片《乡音》。《乡音》是一部很有意思的影片，导演创造了一个电影的世界，这个电影世界比之真实的现实生活，无论在自然风光还是人与人的关系方面都要单纯、简化，或者说净化了。这个电影的世界完全是为表达编导的意念构制的。但是，影片所提出的问题，所要表达的意念，却是一个经常缠绕着人们，人们一直想弄清而没有弄清楚的问题。更有意思的是，我们从影片中可以看出，编导者自己似乎也没能完全搞清楚，影片呈现出创作者的矛盾心态，一公映就引起了强烈的反响和争论。争论的问题归纳起来主要有以下几个方面：

A. 影片的主题思想是什么？B. 如何看待主要人物陶春的形象？创作者对陶春的态度如何？C. 如何看待杏枝的形象？D. 这部影片是否缺乏时代感？E. 影片的艺术构思是否完整？艺术体现是否成功？

我想围绕以上问题，谈谈自己的认识。

关于《乡音》的主题，争论中有两种完全相反的看法，一种认为是“反封建的”，另一种认为“不是反封建的”，“从客观效果讲，毋宁说它是一曲宗法生活的颂歌。”我认为，影片通过陶春、木生这对中年夫妇的日常生活以及一对青年恋人杏枝和明汉与他们相对比，提出了一个人们习以为常、见惯不思的大问题，一个老问题：妇女在家庭中的地位问题，真正幸福的家庭应该是什么样的，怎样进一步铲除封建思想对普通人精神的束缚。影片的表层是清新淡雅的风格，内在目的是引起人们的反思。

影片塑造的陶春形象，是千千万万中国妇女中的一个，是有概括意义的艺术形象，她是一个普通妇女，是一个好人，但却不是一个新人，在她的身上残存着浓厚的封建传统观念。她对丈夫百依百顺，“嫁鸡随鸡，嫁狗随狗”的封建传统观念，在她身上已成为自觉。她自觉地牺牲个人的一切利益和欲望（看一场电影、买

一件的确良外衣、照一张相、看一次火车……）来满足丈夫，维持家庭，因此，最后，她连自己起码的存在都无法维持了。创作者试图通过陶春、木生这两个人物和他们平凡的家庭生活，以及与杏枝、明汉这一对青年恋人不同生活方式的对比提出问题，引起人们的警醒。

陶春形象的复杂性在于：她的旧思想、封建的传统观念与一种“贤妻良母”型中国妇女身上的美德掺和在一起，美与丑、好与坏搅合在一起，难解难分。陶春思想意识深处的“夫唱妇随”、“依赖性”与随和、谦让搅合在一起，意识深处的“男尊女卑”与个性中温柔、贤慧搅合在一起，所以，使人物呈现复杂状态，不能一目了然，观众的是非、爱憎也很难分明。

显然，创作者对陶春的态度和感情也是复杂的，一方面对她的丧失自我、不觉悟，“满足感”、“依赖性”感到气愤，对她的逆来顺受、无知短浅，既同情又可怜；另一方面，又自觉不自觉地在欣赏这类女性，把她表现得很美（从演员的形象到表演），让观众看到这样一位从外表到内心都可爱的女性，在封建残余思想的束缚下，受折磨、被轻视，最后因有病耽误而发展为不治之症，观众感到是一种美的毁灭，一种悲剧的再现，抱以极大的同情。观众对陶春复杂的感情，是与创作者塑造了一个复杂的人物以及创作者对陶春矛盾的态度分不开的。

杏枝这个人物的设置，是作为陶春的对比物面存在的。陶春缺乏自我意识，杏枝却要自觉得多。陶春一切随丈夫，杏枝却对生活充满了自己的幻想和追求。创作者在杏枝身上，寄予了自己的理想和希望。杏枝是新一代农民的代表。尽管如此，不等于说杏枝的所做所为就完美无缺了，杏枝就是新型农民的楷模了。例如，当明汉亲吻杏枝之后，杏枝打了明汉一个嘴巴，接着一阵傻笑，让人看了就很不以为然，感觉这样的女孩子不可爱，虽然她的思想中旧传统观念较少，但性格上又缺乏中国“贤妻良母”型妇女身上的温柔、贤淑。

影片的时代感通过油榨房机械化了，火车通到了龙泉镇，的确良进了偏僻的山村等方面曲折、细微地反映出来。由于电影篇幅的限制，创作者们也只能围绕与主题有关的方面去表现时代。当然通过陶春和木生进城卖猪买衣服，木生与放排号子的人们的招呼……还可以把时代环境表现得更具体。现在的影片是把时代推到后景，是虚写，而将人物的精神状态突出出来，表现封建的宗法思想对普通人精神上的束缚，不是一天两天，一年两年，而是几千年，直到解放后，直到“四人帮”倒台后的今天，所以，时代写虚些，似乎概括力还更大一些。

影片的艺术构思是否完整？艺术体现是否成功？

围绕着创作者所要表现的主题，所要达到“反思”的目的，创作者有一套完整的艺术构思，面且影片拍得诗情画意，有一种清淡的田园抒情的风格，很有艺术感染力。

首先围绕主题，设置了几个主要人物：陶春与木生这一对“建立在反常的生活关系上”的“正常的生活秩序”，如果承认他们是现在时态的话，那么杏枝和明汉则是新一代的代表，他们在寻求一种新的生活方式，思考着怎样才能使自己完全摆脱旧思想的束缚，过上全新的生活，他们代表将来时态。叔公满脑子旧的传统观念，代表过去时态。龙妹是更年青的一代，但却早已继承了一套传统的观念，是将来的过去时态。横向上人物关系的展示，实质上是纵向上历史关系的呈现，陶春命运的过去、现在、可能的未来和肯定的未来在银幕上同时可以看到，表现出深厚的历史感，引起观众的深思。

影片的结构，郝大铮称之为“复式结构”[①]，结构的表层是生活层，深层是反思层，也可以说，影片的表层是美，深层是思，美生情，思生理。表层结构就是陶春的中心结构，陶春精神生活的线性性质，决定了影片表层结构的线性形式。《乡音》的哲理性，

① 见《电影艺术》1985年第5期。

是通过隐喻手段体现出来的。生活的风情画般的外貌，被赋予深邃的寓意，视听印象按照作者安排的路线升华为哲理印象，影片多次展示的连绵不断的大山，象征着宗法观念的巨大压力。影片中多次重复的撑杆的隐喻；木撞声的三次出现；油榨房大远景空镜头的多次出现以及最后，手推车的吱扭声与火车的隆隆声，构成强烈的音响蒙太奇，“在这场戏中情节隐喻、形象隐喻、环境隐喻、声音隐喻汇成一个综合性喻体，构思隽永。”

在《乡音》中，隐喻性是静的风格性手段，重复法是动的叙事性手段。

《乡音》选用这种并不新鲜的重复法作为贯穿性叙事手段，在哲理上的目的，是强调情节内容的规律性；在艺术上的目的，是通过这种程式化的均齐形式制造间离效应突出反思性。陶春四次重复说“我随你”；木生四次凛然否决陶春的个人要求；瓜棚倾诉的重复和叔公编斗笠场面的反复出现……更重要的是，《乡音》对重复法做了创造性的发挥，重复而有变化，使其产生升华，造成更深的含义引起观众的反思，如三次油榨房大远景空镜头和木撞声；木生五次回家洗脚场面的重复及其变化，陶春前后两次给龙妹签作业簿的变化，陶春二次送饭，木生呼应放排号子的场面等，都是影片思想情绪推进的关键场景，既发人深思，又具有艺术魅力。

《乡音》极尽简化净化之能事，又能简中窥繁，平中见奇，引人深思，是一部极有特色的佳作。

从胡炳榴的《乡情》、《乡音》到1986年的《乡民》，可以看出，他电影创作的共同特点是追求意境，影片在胡炳榴的精心选材构思下所形成的影象及声画综合效果，造成一种意境，使人不仅触景生情，而且触境生思，“神与物游，象从意生，由象取意，意象合一。象有尽 而意无穷。”① 胡炳榴的美学追求显然是受了中

① 见《电影艺术》1987年第9期第17页。

国传统美学的影响，然而，这种虚实结合、意象合一的美学追求又是现代艺术的特点之一。

1984 年以前中年导演的影片，还有两部值得特别介绍的，一是 1983 年获“金鸡奖”最佳故事片的《人到中年》，一是 1984 年获“金鸡奖”最佳故事片的《红衣少女》。

影片《人到中年》（王启民、孙羽导演）最大成就是在银幕上成功地塑造了陆文婷的典型形象。正如第三届“金鸡奖”评委会的评语所说：“《人到中年》在银幕上成功地塑造了社会主义新人陆文婷的典型形象，概括了在新中国成长的一代知识分子崇高的精神面貌，并触及了一个富于时代意义的社会问题，具有强烈的艺术感染力。”① 肯定陆文婷是社会主义新人的典型形象，这是马克思主义文艺思想战胜文艺批评中教条主义和形而上学观点的结果。陆文婷是一位普通的医生、丈夫的妻子、两个孩子的母亲，她不是一个叱咤风云的英雄，没有豪言壮语，她的生活看起来是那样的平凡，但既平凡又不平凡，她历经磨难，忍辱负重，困且益坚，几十年如一日勤勤恳恳忘我劳动，不计报酬，无私奉献，是共产主义精神的体现。她的高尚的情操，是通过她以顽强的毅力战胜和克服来自生活的各个方面的磨难体现出来的。通过她外表的平常、内心的高尚；外表的柔弱、内心的刚强；外表的隐忍、内心的坚韧这一独特方式表现出来的。陆文婷作为典型形象不仅是我国中年知识分子的代表，而且凝聚了我国知识分子（包括老中青）的许多普遍性的特点，因此可以说，她是我国知识分子的典型代表。

在《人到中年》影片中，潘虹以质朴、深沉、细腻的表演，揭示出角色平凡而崇高的内心世界，富于艺术魅力地塑造了陆文婷的银幕形象，因而荣获 1983 年“金鸡奖”最佳女主角奖。有评论认为潘虹的表演达到了这样的审美境界“即质朴美和崇高美的统

① 见《中国电影年鉴》1984 第 350 页。

一；现实美和理想美的统一；外表美和内在美的统一。”①

潘虹在捕捉、提炼、概括角色性格的特殊魅力方面下了大功夫。她找到了这位默默地工作者身上最大的特点就是“忍”，从“忍”到“韧”，这就是陆文婷的性格特征，也是她性格的魅力所在。抓住了这一点，就捕捉到了角色和演员之间内在的精神联系，在角色与演员气质上找到了契合点，把角色建立在演员自我的基础上，使成功成为可能。

陆文婷是一位“安静的像一滴水”的女人，她性格文静，少言寡语，因此潘虹在塑造这个人物形象时，充分发挥了电影的“微相视觉”作用，使观众更加逼进角色的自我。潘虹找到了自己通向角色的桥梁，并用眼睛作为建筑这座桥梁的突破口。她琢磨陆文婷工作时的眼睛、回到家时的眼睛、垂危中的眼睛、学生时代的眼睛、恋爱中的眼睛……一切靠眼睛来说话，用眼睛来表达复杂的内心活动。通过眼睛的魅力传达出陆文婷复杂多采的内心世界。

影片《人到中年》也还存在着明显的不足：影片在发挥电影艺术各种表现手段的作用方面缺乏完整的构思，幻觉的画面与现实的画面不谐调。另外，对“马列主义老太太”把握失当，使一个成功的文学形象未能在银幕上获得成功。

1984 年陆小雅编导的《红衣少女》是一部很有新意的影片，获得第五届“金鸡奖”最佳故事片奖。影片塑造了一位 80 年代女中学生的崭新形象。影片以中学生安然为中心，写了她在学校与老师的关系、与同学的关系；在家里与父亲、母亲、姐姐的关系。通过看似平淡的凡人小事，揭示了引人深思的具有时代特征的重大问题：年轻人要求自己做一个什么样的人，老一辈希望我们的下一代成为什么样的人。安然是具有 80 年代时代特征的寄托着老一辈理想和希望的新一代的人物形象。她身上最大的特点是真诚和

① 见《中国电影年鉴》1983 第 299 页。

纯真。她抱着“我就是我”的信念，“用自己的眼睛去看世界”，她唤起了人们对真诚的热爱，对美的追求，对虚伪的憎恶，对未来的希望。

影片让我们通过安然的眼睛，看到了生活的矛盾的复杂性和深刻性。妈妈理想的失落与性格的扭曲，时时折射出时代的烙印。姐姐是正直单纯的，但为了帮妹妹争“三好”也去走老同学的后门，反映出社会腐蚀力量对年轻一代的影响。一直对安然影响较深的爸爸，在姐姐安静的婚姻问题上又摆脱不了传统观念的束缚。女同学祝文娟是安然的同代人，但她的心灵却淤积了那么多的污垢。女教师韦婉，不光接受了老一套的教学方式，而且在她的心灵深处，已丧失了纯真，因此，她在安然的坦荡面前感到气馁和惶惑。安然在与这各方面的矛盾与撞击中展示了真诚、纯真的美好心灵，她执着地追求真诚，既敢于坚持用自己的眼睛去看世界，又敢于坚持将自己看到的如实说出来。“生活是美好的，生活也是沉重的。”这是安然从生活中得到的感受和思考。安然是有头脑的、独立思考的一代，因此我们说，她代表着我们的未来和希望。

影片的艺术特点清新而凝重，质朴、自然、非常生活化。正如陈荒煤同志所说：“平凡中显出了真实，朴素中显出了美。”影片的外部结构是顺时空的，“像生活那样平淡；像生活那样复杂；像生活本身那样严峻。”① 平淡的生活画面在我们眼前流过，我们又透过这平淡引出哲理性的思考。影片的格调是自然的质朴的，但又是凝重的、引人思索的。影片确实达到了在平凡中求深刻的艺术境界。

影片的内部结构则是以安然的心理情绪作为链条来贯穿的。编导把创作的重点放在揭示人物心绪起伏跌宕的场而中。为了透视逼近安然的内心，编导把镜头对准了安然一双会说话的眼睛。比如评“三好”后，望着林荫道白杨树上那一个个“眼睛”，安然的

① 《〈红衣少女〉创作后所思所想》见《当代电影》1985年4期。

眼里涌出了泪水，导演在这里，用了全片第一个大特写。安然退掉“三好生”之后与韦婉有一段真诚的谈话，导演又一次用大特写对准了她那双坦诚的眼睛。导演就是这样紧紧抓住了这十一天平凡生活中安然不平凡的心理情绪和感受，将一个活生生的新人形象展现在我们面前。

影片像一首抒情散文诗，创作者饱含激情在呼唤真诚，通过影片的画面时时可以感受到创作者浓浓的情思。林荫道白杨树上各式各样的眼睛多次出现；白洋淀上湖水、芦苇、蓝天的层层叠印造成的联想以及学生们歌声的多次出现，特别是朱晓玲告别学校的抒情段落更是集中的体现。导演的手法是纪实的，但又不受任何理论规范的束缚，而是忠实于自己的感受，任凭自己的创作激情去自由地追求自己独特的艺术风格。

说到中年导演的成熟，就不仅仅是张暖忻、郑洞天、吴贻弓、胡炳榴了，还有谢飞、吴天明、丁荫楠、滕文骥、王好为、陆小雅、黄建中、黄蜀芹、王君正、张华勋、颜学恕等一大批，他们在短短的几年中，每个人都走过了一段艰苦探索之路，各有自己探索的系列，都拍出了一部又一部优秀的影片。

中年导演在1981、1982年的重点是突破戏剧式框架，追求散文式的电影，特别注意追求意境，营造气氛，在追求纪实风格方面有其特殊的贡献。

谈到中年导演的不足，这些中年导演也就是人们称之为第四代的导演们，他们的青少年时代生活在新中国蒸蒸日上的五、六十年代，是文化大革命毁灭了他们的向往，夺走了他们的青春，因此在他们的电影作品中容易表现出一种对过去美好生活的怀念，对个人苦难的慨叹。由于他们思想上、艺术上受传统的影响较深，他们的作品往往显示出较深厚的艺术功底，他们成为承上启下的一代，但他们中的有些人艺术想象的翅膀难以展开，有的人甚至丧失了自己的艺术个性，当然他们中的优秀分子，像前面提到的，还是具有自己独特的艺术魅力的。

2. 1984 年以后，中年导演的新突破

1984 年在当代中国电影史上是重要的一年，这一年，文革后毕业于北京电影学院的青年电影工作者们，第一次奉献出他们的电影新作。张军钊导演的《一个和八个》、陈凯歌导演的《黄土地》、田壮壮导演的《猎场扎撒》、吴子牛导演的《喋血黑谷》以完全不同于以往中国电影的风貌出现在银幕上，使中国震惊，也使世界震惊，而受震动最大的是前几代的电影导演们，尤其是与青年导演们挨得最近的中年导演们。他们为年轻一代设问之大胆、角度之新颖、气势之磅礴、艺术表现上的不同凡响、别具一格而惊异，深深感受到一种“后来居上”的逼人气势。在这股不小的冲击波而前，他们感到刚刚被肯定的历史地位动摇了，自己的哲学艺术观念若不来一个大的变化，不赶紧加以调整，急起直追，将有落伍的危险。因此，他们沉下心来，认真研究青年导演们的新作，借鉴外国电影的先进经验，总结自己的创作经验与教训，在认真做好艺术准备之后，以新的而貌重新在中国影坛亮相。在这方面颜学恕导演的变化可算是有代表性的。

颜学恕原是北京电影学院导 58 班学生。1962 年毕业后分配到西安厂。1963 年给孙敬当场记拍摄《桃花扇》，1964 年崔嵬拍《天山的红花》，他当导演助理。其后“四清”、“文革”耽误多年。1975 年他与孙敬联合导演《阿勇》，1978 年与艾水联合导演《蓝色的海湾》，1980 年自己独立执导《爱情与遗产》，1981 年在成荫导演的《西安事变》中担任副导演之一，1982 年颜学恕导演彩色宽银幕舞剧《丝路花雨》。至此，他参加拍摄了那么多部故事片，只有《爱情与遗产》给观众留下了印象。1983 年到 1984 年，颜学恕没有轻易再拍什么影片，而是一而抓本子，一而认真地思考自己和他人的创作经验，认真学习和思考 1979 年以来电影创作和理论界讨论的一系列问题，努力吸收新知识、新经验。直到 1984 年上半年，他花了八个月的时间，拍摄了根据贾平凹的小说《鸡窝洼人家》改编的电影《野山》，大获成功，荣获 1986 年金鸡奖最

佳故事片奖，最佳导演奖，最佳女演员奖（岳红饰桂兰）、最佳男配角奖（辛明饰灰灰）、最佳录音奖（李岚华）、最佳服装奖（麻利平），加上“百花奖”，《野山》共得9项大奖。影片可以视为导演颜学恕对电影界一系列争论问题做出的一个形象回答。他自己说《野山》是“大杂烩的做法”。有的评论家说是“全面的综合”、“综合意识较强”。香港一记者概括为“面面俱园的折衷典范。”[①]我们也可以说《野山》是批判地继承了传统与电影最新发展完美结合的典范。颜学恕为自己的发展找到了一条路，也为中国电影的发展找到了一条路。为什么这样说呢？不可否认，《野山》导演的艺术修养是比较全面的，他既系统地学习过中外传统电影的艺术经验，又认真地研究了近几年来中外电影的最新发展和最新成就，在这两方面进行了消化，创造出这一部新的电影作品，体现了导演的美学理想，丰富了中国电影的宝库。

所谓传统，我的理解，就是现实主义的创作道路，就是中国电影史上《林家铺子》等优秀影片所留给我们的可借鉴的东西。颜学恕是忠实于现实主义创作方法的，他说：“现在大家都讲要追求真实，但对真实不单是指摄、录、美、化、服、道等表层的真实，更重要的是深层的真实，即思想内涵的真实，人物性格和心理真实。换句话说，我们的作品，应该真实地反映生活的本来面貌。”“艺术家的主观抒发，并不表现为银幕上的主观随意性，而是必须让艺术与生活的逻辑合拍。这里，生活永远是第一性的，是创作者必须尊重的。”“总之倾向性与真实性的高度完美统一，是艺术的最高境界，也是我在创作中努力追求的目标。如果观众从银幕上看到是一片生活，而感觉不到导演的存在，那将是对我最高的赞赏。”导演正是一切从追求真实出发的。

从剧作上看，影片写了两个家庭、4个人物之间的悲欢离合，特别是最后达到“换老婆”的地步，是戏剧性很强的题材。影片

① 见《港台海外报刊电影文汇》。

延用了传统的线性、顺时序的叙事结构，但编导在改编时，“有意把戏剧性的情节打散，统统转化为平平常常、朴朴实实的生活断面，绝不让它留有‘虚构’‘巧合’等人工的痕迹；再一个就是将矛盾冲突引伸到人物心态的变化。”“真正深刻的冲突是人物间的心理冲突。”《野山》将戏剧性和纪实性完美地结合起来。

影片注重刻画人物性格，主要人物禾禾、灰灰、桂兰和秋绒各有性格，栩栩如生。在塑造人物时，是写生活中确实存在的人物，而不是根据自己浪漫主义的审美理想或某种政治需要去编造“应该有的人物”。例如禾禾，不少评论家批评这个人物缺乏高度，没有写出他“折腾”的思想基础。导演却对自己塑造的这个人物很满意，认为禾禾不是英雄，是个普通人，他是不自觉地“折腾”，“不安于现状，生性好折腾，是他的性格特点，也是这个人物的光彩之处。”二水这个人物也不简单化，既有一身毛病，又不失一颗善良的心。

导演的环境意识，也是严格现实主义的。在塑造人物的同时，真实地再现人物生活的环境，导演说：“我对影片的总体把握是，要按照农村生活的本来面貌来反映生活。即按照农村的风土人情、节奏韵律来确定本片的风格、基调、节奏、韵律。……影片的基调是缓缓的，略带沉重感的。叙事风格是不紧不慢地娓娓道来，节奏上没有大的跳跃。在艺术风格上应该像生活本身那样真实、质朴、平易。”外景地选择有力度感的商洛山区，大部分是冬景，以保持更冷峻、更深沉的感觉。影片的色调有意识地向土坯房子靠拢。镜头运用尽量保持生活的实感，摄影的主观意识尽量藏得深。画面多用中景和远景，几乎没有一个展示人物表情的特写和近景，这一点与《林家铺子》相同，不是偶然的，两位导演冷静客观的态度是一致的。影片绝大部分画面是固定的长镜头，一般不搞主观性极强的运动，而是让摄影机随镜头内部的动因而动。镜头的角度也都来自生活，不用变焦距，一般不用大俯角、大仰角等角度特殊的镜头。总之，导演的一切电影艺术手段都以真实地反映

生活为标准。

以上谈到的方面，明显地看出导演继承了我国电影的现实主义传统，同时，我们可以看到，影片中也有不少新的创造。

首先，影片中人物的追求相当现代性。桂兰作为一个农村妇女，追求更加广阔的天地，希望真正掌握自己的命运，向往真正的幸福，这种觉醒的意识是相当现代性的。编导在影片中，着重揭示了人物关系的微妙变化以及人物性格、心理的复杂性。如，桂兰和灰灰的3场炕上戏，拍得极为生活、自然，准确精炼地揭示了两个人物之间关系的变化，是以往中国电影中尚未达到的。在剧本改编中增加了禾禾实验失败后，在极度痛苦沮丧的情绪支配下，晚上去敲秋绒的门，两人和好的这场戏，为禾禾和秋绒正面交流提供了机会，也正面展示了两个人物复杂的思想感情。两个人的和好是双方感情上的需要，是可以理解的，但由于俩人追求的生活理想、生活方式的不同，终究又破裂了，这同样是可以理解的。

拍摄这部影片为了增加环境的真实感，克服了种种困难，实现了全片的同期录音，使影片增加了生活化的音响效果。鸡鸣狗吠之声十分丰富，为影片的真实性增添了光彩。同时，导演从内容需要出发，拍摄了双人表演区，前景是灰灰接待禾禾的战友，后景是花子亲热地缠着刚从外地归来的禾禾，桂兰一面里外忙着收拾饭菜，一面与禾禾交谈，4个人几乎是同时在说话，观众虽不能完全听清他们都说了些什么，却能完全地感受到当时热烈的生活气氛。

影片由于导演看似无心、实则精心地设计，声音和画面的完美结合，使观众清晰地感受到了画外空间的存在，如，禾禾接到信用社贷款，屋里只坐着一个小女孩在做作业，屋顶上传来缝纫机的哒哒声，随着女孩的叫声，哒哒声停止了，一个妇女走了下来。声画的自然结合，使观众完全想象到了画外是怎样一个空间环境。

影片摄影风格也追求真实、质朴，要求摄制组各个部门通力合作，营造出真实的生活氛围。比如，禾禾、灰灰、桂兰猜宝的那场戏，就用了一个三分多钟的长镜头，前景是禾禾、灰灰在小桌前喝酒，后景是桂兰在门外筛玉米，不时有晚归的村里人和桂兰打招呼，远处传来歌声和牛叫声。因为是从生活真实出发，虽然一个固定镜头长达三分多钟，观众并不感觉呆板。影片追求自然光效，注意保持内外景的真实光感，不露人工痕迹。外景一般都在真实的时间拍摄，以保持真实的光线氛围。如，禾禾清晨去卖豆腐，街道清冷，笼罩着晨霭，不时传来公鸡打鸣的声音，随着禾禾一声又一声叫卖，传来回声，十分逼真。

为了演员像山村的农民，导演选择演员十分严格，不光要求形似而且要求神似，“要求体现出一种性格美”，而且，几个人物在外形上拉开距离。导演要求演员有“第二下意识”，如灰灰抽旱烟，憨厚的笑，秋绒和孩子的感情，禾禾和小狗花子的感情等，几乎成为下意识的自然流露。他们还发明了“泥土化装法”，就是将筛子筛出的细细的尘土往演员身上洒，使脸上、身上经常蒙着一层灰尘，像长年滚在地里的农民。演员服装的90%是从当地农民身上挑中后买下来的，因此不必加工、做旧，就非常合身。

总之，影片《野山》不仅剧作结构，人物塑造方面突破了传统，在电影语言方面，也突破了传统的封闭式构图，戏剧性用光和演员的模式化表演，进行了成功的探索。既保留了现实主义影片的质朴、自然，又在此基础上发展得更加丰富多彩。

“第四代导演在更深刻地发现自身和强化自身的新起点上，继续着每个人的系列式探索；《红衣少女》、《童年的朋友》、《良家妇女》、《青春祭》、《野山》、《孙中山》，进一步体现了他们特有的追求和价值，使人感到他们艺术道路的旺盛时期还大路正长。”① 1984年以来，中年导演们奉献的优秀作品，不仅承继了自己以往

① 见《当代电影》87年第1期郑洞天文。

创作中好的方面，而且借鉴和吸收了青年导演的电影艺术经验，在自己的电影作品中，注入了许多新的精神。他们自觉地吸收和发挥青年电影工作者们的智慧和才华，使自己的新作焕发出青春。张暖忻的《青春祭》从一个全新的角度发掘知青题材，从人类文化学的角度，展示汉族青年在傣族文化圈子里，青春意识的觉醒。如果说《野山》是纪实性和戏剧性完美地结合的话，《青春祭》则是用更加“淡化”的散文诗风格，彻底消融了戏剧性。丁荫楠导演的《孙中山》在史诗式题材方面有了新的重大突破。

丁荫楠刻苦钻研、勤于思考，在短短几部影片的拍摄实践中，对电影艺术创作不断有新的发现，摸索出不少规律性的东西来。他花了整整3年的时间，从电影剧本开始抓起，直到影片摄制完成。1986年他奉献的新作《孙中山》，以其新颖独特的构思，恢宏博大的气势，令人惊叹，丁荫楠导演显示出大将风度和大手笔的艺术才华，此片博得国内外广大观众与专家们的好评，荣获1987年第七届“金鸡奖”最佳故事片奖。

《孙中山》的艺术成就主要表现在：

以人物的心理线索结构全片：这部影片是编导心目中的历史和人物，影片将1895年到1925年孙中山先生去世，将近30年的历史，从对孙中山心理情绪影响最大的角度，概括为4次起义，4位战友先后牺牲，最后他决心联合共产党，改组国民党，实行三大政策，大干一场时，他的生命已到了尽头。影片突出了孙中山及其周围的精英们不屈不挠的精神，影片的这种概括是符合历史事实的。编导没有停留在史实的表面，而是力求深入到人物的内心，“必须走向人物的心理”。[①]正因为编导是站在世界电影史的高度，总结中外传记片的创作经验，选择了这样一个崭新的角度，因此使这部影片以一个全新的人物心理片的风貌走上世界影坛，受到国内外的好评。

---

① 见《当代电影》1986年第5期，第58页。

“造型先行进入剧作”[①]；影片上集主要表现了四次起义，每次起义在造型上有自己的构想。第一场用雾，拍广州起义；第二场惠州起义，根本看不清战斗场面，而是表现清兵与革命军双方的冲击，影片用俯瞰的角度，清兵的红樱帽和起义者的头交错时构成“造型意识非常强的图案运动”[②]，邵牧君称之为“色彩造型的交响乐”[③]；第三场镇南关大战，主要用烟，是“硝烟的交响乐”[④]；第四场黄花岗起义，主要用火，是一首“火光交响乐”[⑤]。

虚实的完美结合：“要达到虚实的完美结合，根据剧作所提出的、把具体历史事件推到后景，运用艺术变形的手法，把一个个惊心动魄的场面‘虚’现，而人物内心，这极为复杂的世界，将被提到前景，变成一个个令人不停揣摩的心理片断‘实’现。”[⑥]“我们在这里所提倡的是虚与实集中于一个镜头之中，一组镜头之中，从头至尾的贯串于千百个镜头系列中，绝不能让观众清晰地分辨出来，感觉出来，具体的‘虚’或具体的‘实’的存在，不能让观众清醒的识别哪儿是情节，哪儿是情绪。而是虚中有实，实中有虚，情节与情绪结合成一个整体。”[⑦] 如，影片开始，孙中山一回头，后面是火海。下面一组戏是比较虚的屠杀场面，然后从西太后在清宫中的横移，再跳到海上劳工，既是具体的，又有相当大的抽象性和象征性，几次起义也是既具体又抽象。第一集结尾，孙中山走进拱门，拱门后面是烟，用白光，出现旁白：“在革命胜利的第二天，胜利者和失败者同时退出了历史舞台。”[⑧]“在这

---

① 见《当代电影》1986年第5期，第58页。
② 见《电影艺术》1987年第2期，第13页。
③ 见《电影艺术》1987年第2期，第13页。
④ 见《电影艺术》1987年第2期，第13页。
⑤ 见《电影艺术》1987年第2期，第13页。
⑥ 见《当代电影》1986年第5期，第60页。
⑦ 见《当代电影》1986年第5期，第60页。
⑧ 《电影艺术参考资料》1988年第1期。

个画面中，声画氛围也结合得非常完美。”[①]虚与实的完美结合，使人产生许多联想。

导演的独特视角，充沛的激情：影片独特的视角，反映了编导对这段历史，对孙中山这位伟人的独特的认识，导演充满激情地歌颂了中华民族不屈不挠的牺牲精神和奋斗精神，编导赋予影片强烈的主观感情色彩。

导演丁荫楠及其在影片《孙中山》拍摄实践中的经验，应当引起我们的重视。

特别值得一提的是中年导演吴天明，他既是一位改革者，又是一位优秀的导演。1982 年他独立拍摄了《没有航标的河流》，荣获 1983 年文化部优秀故事片奖，夏威夷国际电影节“1984 年东西方中心电影奖”和“伊斯曼柯达最佳摄影奖”。1984 年完成的故事片《人生》（上下集）荣获 1985 年百花奖最佳故事片奖（与《高山下的花环》《红衣少女》并列）。1987 年拍摄完成的故事片《老井》，在东京国际电影节荣获：故事片大奖、最佳男演员奖、国际电影批评家联盟特别奖、东京都知事奖。《老井》将中国优秀影片推进到世界电影的先进行列。

《老井》的主要艺术成就：

吴天明的探索、走向，给中国电影的发展提出了许多新问题、新经验。中国电影强调叙事，很会讲故事。吴天明和其它第四代导演一样，对于中国电影的传统叙述模式非常熟悉。《老井》也有一条鲜明的情节链，有一个故事框架，但《老井》这部影片又具有明显的现代艺术的特征。

总体象征：吴天明早在拍摄《没有航标的河流》时就开始了这种探索，《没有航标的河流》正像它所表现的时代一样，没有航标，没有秩序，中华民族进入了一个灾难的时代，那里的一切都是反常的、被颠倒了的。《航标》的这种追求是可贵的，但又是初

① 《电影艺术参考资料》1988 年第 1 期。

步的。影片《人生》没有沿着这条路走下去，《老井》又继续了这种探索，并取得了极大的成功。影片《老井》围绕打井展开的一切，直到最后石碑的出现，石碑上记载的一切，具有一种总体象征的意义，使人透过银幕的表象，联想思考出许多深刻的哲理来。因此，日本人看了影片说：深刻地反映了中国人的心态，使外国人认识了中国人，中国人是不可战胜的。“我们把打井看成是革命。”著名台湾影评家留美博士焦雄屏说：“从《老井》中，我看到了一种伟大的民族精神，因而得出结论：中华民族是有希望的。”《老井》虽然在具体生活的展示方面，不乏现实主义的表现手法，但在总体上，却体现了一种精神，象征着中华民族的形象，既原始、愚昧、落后，又顽强、坚韧、耐劳，具有强大的生命力，充分体现出中华民族内在的力量。

人物性格的复杂性：影片《老井》中的人物性格是复杂的、立体的，最有代表性的是男主人公孙旺泉。在个人恋爱婚姻大事上他屈服于万水爷的淫威，割舍了自由恋爱的对象巧英，他屈从于长辈的意志，和小寡妇喜凤结了婚，凑合窝囊了一辈子。但在打井的大事上，他却表现得异常英勇、顽强、坚韧不拔。在千钧一发的关键时刻，他能豁出性命保护水井，挺身而出，跳下井去，他的英勇行为，使众人为之惊叹，此时此刻孙旺泉又是一位敢做敢为顶天立地的英雄。

这屈辱与英雄的两面是何等的难以协调，居然有机地统一在孙旺泉这一个人身上，这是真正的中国式的农村青年，他身上既具有我们民族世代相传的可贵的民族精神，同时又背负着几千年积淀下来的沉重负担。他的复杂性格正是现实复杂性的反映，引起人们沉重的思索。

书记的儿子孙旺才，我们可以挑出他许多毛病，他爱听瞎子唱荤曲，爱看裸体女人照片，表现出强烈的性饥渴……但他毕竟从头至尾参加了打井，并为打井事业贡献出自己的生命。你很难简单地用一个“好”或“坏”字来概括他的一生。

《老井》中的每一个人物几乎都是复杂的活生生的人，而不再是简单化、概念化的人。

主题的多义性：

“《老井》的主题是什么？说老实话，我说不十分清楚。”

“我们许多影片把生活简单化，人物提纯，意旨单薄，我觉得没什么价值。影片的主题应该是复合的多重意识的统一，就是说，贯穿作品中的双重或多重意识代表着各种不同的价值观，彼此发生碰撞，让人去思索、去选择。你可以从你的角度去选择你所能接受的东西，干嘛用一个意旨来束缚观众的思考与想象呢？恩格斯不也说过，倾向愈隐蔽愈好吗？所以我想主题模糊、多义是一种高境界。这些年，出现了一些主题复杂的影片；这是中国电影的一个进步，是对那些直露浅白、一览无余的作品的超越，是一种好现象。”① “《老井》的主题能让大家议论纷纷，莫衷一是，这就是《老井》对中国电影的贡献吧。”②

现实主义深化：编导以近乎严峻的态度面对生活，反映生活，丝毫不回避现实生活中的问题。《老井》体现出艺术家对广大农民群众深沉的爱和深刻的历史责任感，《老井》也体现出艺术家面对生活、改变现状的勇气和力量。

影片不仅在总体上有象征意义，而且许多画面都使人产生联想，有一种象征意义，如，影片不厌其烦地多次表现孙旺泉早上起来去倒尿盆，在同一情景的多次重复中，观众从现实情景的表层进入对深层的思索，体察出无穷的意味。孙旺泉背石板的长长的镜头，这背负石板的孙旺泉形象单调冗长的重复，也使观众从画面的表层引起对深层的思索，透过单调冗长的画面，体味出许多画外的含义来。

影片常常在细节上大作文章，如瞎子唱小曲，炕上起名，孙

① 《西部电影》1987 年 11 期。

② 《西部电影》1987 年 11 期。

旺泉倒尿盆，背石板……而在内在感情强烈的重场戏处，尽力克制、用表面平静的方式表达出来，如，巧英告别旺泉的一段戏，最后石碑的出现，将强烈的激情用压抑、深沉的方式表达出来。

这些地方都符合现代艺术的表现手法，不仅总体象征，而且透过一幅幅画面产生象征含义，引起观众丰富的联想。编导不仅注意感动观众，而且更注意引起观众的思索。

总之，影片《老井》的出现，将当代中国电影推向一个新的高度。

影片《老井》的成功体现了第四代与第五代的融合，是集体力量的结晶。吴天明深知电影导演是艰巨复杂的工作，个人的智慧是有限的，需要很好地集中全摄制组每位创作人员的聪明和智慧，尤其是年轻一代的电影工作者，他们经过了文革后电影学院多年系统的学习，他曾说：他就是要借助第五代优秀电影工作者的“锐气和冲击力，刺激和推动我前进。”因此，他的影片既是他的，又不完全是他的。他的《老井》摄影组最大可能地集中了西影厂的优秀创作力量，有《人生》的摄影师陈万才，《黄土地》的摄影师张艺谋（金鸡奖最佳摄影），《人生》的作曲许友夫（金鸡奖最佳作曲），《野山》的录音师李岚华（金鸡奖最佳录音），《海滩》的美工师杨刚，《黑炮事件》的剪接师陈达力，《盗百贼》的照明师姚卓玺等。在他统一指挥下，大家群策群力，发挥了“集团”的创造力，才能取得这样显著的成就。

1987 年底女导演黄蜀芹拍摄完成了影片《人·鬼·情》，这部影片以其独创性的完整精美的形态，使许多电影界同行为之倾倒，标志着黄蜀芹风格的成熟，也是中年导演电影创作进入一个高水平的代表作之一。

影片所传达的思想内涵极为丰富，通过女演员秋芸坎坷的一生以及她的世界与钟馗的世界交替出现、互相关照的艺术处理，带给人们的联想和思索是异常丰富的：有人认为影片主要表现了一位舞台表演艺术家事业上的辉煌与个人感情上的孤寂；有人想到

打鬼，要借助钟馗将一切人世间的鬼魅魍魉统统消灭干净；有人更热衷于“嫁妹”，让女人嫁个好丈夫，男人娶个好女人也是人生的重大主题；有人说这是一部女性电影，时时流露出女性的压抑、变态与呐喊……导演说：“这部影片随便怎么看，随便从哪个角度看都可以。”① 裴艳玲也说过：“影片好像什么都没说，可又好像什么都有了。”② 还是电影美学家王朝闻说得好：影片除了秋芸的世界和钟馗的世界外，还有导演的世界和观众的世界。我们通过秋芸世界和钟馗世界的交织，也看到了导演对人生、对艺术、对生活的看法，同时，我们把自己的生活感受也摆了进去，又形成一个观众的世界，真是“你中有我，我中有你”，感觉格外亲切，回味的余地很大。

影片最大的成就是电影艺术上的创新，形成了本片独特的艺术构思与艺术魅力。整部影片主要由两条线组成：一条是表现秋芸一生坎坷的遭遇，这是叙述性、情节性的、是“实”的；另一条线是表现钟馗的世界，钟馗打鬼、钟馗嫁妹等，这个世界是秋芸想象的世界，是描绘性的，是“虚”的，从“实”到“虚”还需要有过渡的场景，导演认为后台侧幕是生活与戏剧的交界地区，是一种半实半虚的境界。这样全片八个后台的戏，就将实与虚融为一个完整的有机的整体，使影片的风格得到统一。

影片首尾呼应，开始，秋芸坐在化妆镜前，面对红、白、黑3只油彩碗，开始一笔笔化妆，淑女变成了钟馗，当她再看镜子时，一面镜子变成了五面，一会儿是5个钟馗，一会儿是5个穿白衣的秋芸，“他”看“她”，“她”看“他”，形成“人鬼对视”。影片的结尾，形成一个视觉高潮：钟馗的大脸谱与大全景中的秋芸叠在一起开始了“人鬼对话”。影片无论结构、造型、色彩、表演都很出色，艺术构思极为完整，三种处理融合协调，显示了导演非

① 《电影艺术参考资料》1988年5期第22页。
② 《电影艺术参考资料》1988年5期第22页。

凡的艺术功力。影片很好地解决了电影的纪实性与假定性的关系，将写实与写意、叙事与抒情、传统与现代完美地结合起来，使这部影片成为风格独特的艺术精品。影片多次在国际电影节上获奖。

第五节　青年导演的崛起

1. 创作概况

1984 年在中国影坛上，出现了一阵不小的震动，几位年轻人以他们特有的锐气，对于民族历史文化特有的深沉思考，以及对于电影艺术表现力的开拓和探索创造出来的非凡作品，使得电影界以至文艺界不少人士惊愕不已，激起了国内外十分强烈的反响。尽管人们对这些影片的看法各异，褒贬不一，但都不能不承认这些影片绝非平庸之作，影片的创作者，特别是导演，也绝非平庸之辈。引起人们极大兴趣的影片和它们的导演是：张军钊的《一个和八个》、陈凯歌的《黄土地》、田壮壮《猎场扎撒》、吴子牛的《喋血黑谷》。

这批年轻的导演——有人把他们称之为中国第五代电影导演，主要是北京电影学院导演系 82 届毕业生（顺便提一句，上述影片的摄影、美工、录音也都是电影学院 82 届毕业生）。正和他们的同代人一样，从少年时代起，他们就被卷进社会大动荡的潮流，有过许多苦难和坎坷的遭遇。云南热带丛林中，内蒙茫茫草原上，新疆荒漠的戈壁滩，四川滚滚的长江畔，都留下他们艰辛的脚印，洒落过垦荒、放牧、拉纤时的血和泪。所幸的是，他们经受住了生活严峻的考验，没有被非正常的生活扭曲，反而锤炼得成熟起来。进入学院以后，伴随着时代的前进和发展，他们又经受了思想解放运动的洗礼，并在古今中外的思想文化（包括电影文化）宝库中吸取了营养，开阔了视野。这一切，都为他们的创作奠定了坚实的基础。他们一旦有了独立拍片的机会，就在影片中释放出全部的能量，从影片内容到艺术表现上都闪烁着自己

独特的光彩。

这四部影片尽管题材不同，风格样式也各不一样，但却在思想上、美学追求上有其共同之处，体现出这一代青年导演崭新的电影观念，标志着他们的崛起。

这四部影片都具有自己鲜明独特的艺术个性，尽管每部影片的程度有所不同，但所表现出来的生活不仅有相当深刻的内涵，而且也包含着导演自己的体验、感情和思考。

《一个和八个》和《喋血黑谷》都是描写抗日战争时期生活的历史题材，这对于没有经历过血与火的战斗生活的张军钊和吴子牛来说，是很容易走上一条概念化、一般化的表现途径的，但是他们并没有落入老套。由于他们认真地研究了这段历史，并走访了熟悉这段历史的老同志，从而有可能对这段历史作出他们自己的判断和解释。张军钊和他的合作者们力图把《一个和八个》拍成中国第二代战争片。《一个和八个》选取了一个特殊的人物关系和规定情景：在严酷的战争环境中，八路军指导员王金因叛徒诬陷而蒙受冤屈，与八个罪犯关押在一起，随时都有可能被处死。而他不考虑个人的生死安危，继续宣传抗日救国，使大多数罪犯转变，最后终于投身到抗日的洪流中去。导演张军钊大胆地选中这一题材，在改编电影的过程中，将八名罪犯从陪衬地位推到主角地位，着力进行群像刻画。题材的选择和这样大胆的改动，显示了导演独特的眼光和创新的勇气。《一个和八个》把战争的描写推到后景中去，而着重表现战争环境中的人，表现“一个”和“八个”在特定情况下心灵、性格的撞击以及他们之间关系的演变，从而揭示出共产党员的气节与中国人的民族精神。

《喋血黑谷》是一部惊险样式的影片。整个故事情节是围绕着争夺蒋介石下发到各国民党军队，要求他们与日军秘密谈判，准备投降的“密令”，以及寻找隐藏在国民党军队内部的军统特务“中原七号”而展开的。吴子牛在处理这个题材时，没有为惊险情节所迷惑，在注意到惊险样式影片的特征前提下，力图真实地再

现抗日战争时期国统区的历史面貌，因而他果断地砍去一些有“戏”而故弄玄虚的情节，增添并着力在影片中表现当时人民群众处于水深火热之中的苦难生活场景，赋予影片以深重的历史感。

这些青年导演对于所要表现的生活，他们独特的感受和思考，不是关在象牙之塔中冥思苦索得来的，而是真正迈开双脚，深入到他们要表现的那块土地、那种生活中去，和那里的土地、人民产生深切的共鸣之后升华出来的。陈凯歌和他的伙伴们曾经在陕北黄土高原上生活，走沟下梁，入村串户，对那里的山山峁峁和乡亲们产生了深厚的感情，并从曾经孕育了中华民族的这块土地上，从勤劳朴索而又不无守旧愚昧的劳动农民身上，从被称作“东方毕加索之作”的农民画和农民剪纸中，从有些原始面又包含着生活激情的“信天游”里，他们受到了极大的震撼，从而促使他们丢掉了原剧本仅仅表现一个蓝花花似的女孩子反抗封建婚姻的悲剧故事，而赋予影片《黄土地》深刻得多的内涵。同时也相应地找到了传达这些内涵的艺术表现形式。

由于是站在历史的高度对我们整个民族文化所做的反思，导演从他们的哲理思考出发，经过了一个多月的陕北之行，修改了原剧本，除四个主要人物之外，加进了“黄土地”和“黄河水”这两个重要角色，又增加了“迎亲”、“腰鼓”、“求雨”这几段重场戏。创作者通过表现人物与黄土地、黄河水密不可分的画面，体现出“能够孕育一切的、也能够毁灭一切”；[①] 既表现了对黄土地的深情厚意，也表现了这块土地的贫瘠，人们的麻木、生活的停滞。通过“腰鼓”等场面，充分展示了我们民族在中国共产党的领导之下，人民群众迸发出来的欢腾与力量；通过“求雨”同样表现了中华民族的愚昧和蕴藏的内在力量。由于这些青年人特殊的生活经历以及他们独立思考精神，第一次通过影片正面的表现了他们对中华民族性的思考，第一次对我们民族的劣根性给以无

① 陈凯歌《怀着深挚的赤子之爱》，《电影艺术参考资料》1984年第15期。

情地暴露。正如陈凯歌自己所说："对于我们这个有五千年历史的中华民族，我们的感情是深挚而复杂的，难以用语言一丝一缕地表达清楚。它是一种思前想后而产生的又悲又喜的情绪，是一种纵横古今的历史感和责任感，是一种对未来的希望和信念。"① 创作者这样做，不是一种失望，一种幻灭，而是希望引起人民的警醒，能够尽快地摆脱束缚，使我们民族内在的生命力得到更好地引发。

田壮壮在《猎场扎撒》的创作过程中，也满腔热情地投身到边远的艰苦的蒙族牧民的生活中去，使他的影片所描写的蒙族牧民和他们的生活情景大大有别于其他反映蒙族牧民生活的影片。自然、真实、绝无矫饰，充分表现出蒙族人民的民族性格、民族精神，同时，导演还从蒙族牧民与养育他们的大草原的关系、牧民之间的关系以及从古老的民族文化的展示中，寄托着他的社会理想。

青年导演们在开拓和探索视听语言的表现潜力上，也是十分突出的：看他们的影片，不管你是否同意他们的艺术处理，但总会使你感到惊奇、新颖，大有耳目一新之感。在这些影片中，镜头的处理、场景的选择、画面的构图、色彩、光影、运动，以及音乐音响的运用都是经过反复琢磨、精心构思的。给予观众的视听冲击力和感染力都是十分强烈的。对这一代年轻的电影工作者，电影艺术再不是叙述一个有头有尾的具体故事的工具，而希望透过电影造型，声画结合，表达创作者的主观思考与意念，电影不仅是写实的工具，而且要达到写意的目的。为此，电影的一切表现手段都进入结构，都是影片情绪的延伸和体现。《黄土地》中，除了四位演员之外，黄土地、黄河水、影调、镜头角度、光线、运动与静止、色彩与色调、音乐与音响……都是导演手中的角色，都为表达影片的意念在说话。如果我们没有这样的电影文化与电影

① 陈凯歌《怀着深挚的赤子之爱》，《电影艺术参考资料》1984年第15期。

观念，就无法看懂这类影片，无法欣赏创作者精心制作的艺术品。《黄土地》"从影片的整体来看，是大块写意与大块写实的结合。"[①] 由于创作者这种"写意"的手法，所以对人物只能从总的感受上去体会，人物更多代表了一种类型，而缺乏"这一个"的个性。如，翠巧爹是老一代农民的典型，他最基本的性格特点就是"静"，所谓"不以物喜，不以己悲"这类中国传统的处世观念，在他身上体现得非常突出。"从形象的历史审美价值着眼，我们更高的期望是，翠巧是翠巧，翠巧非翠巧。她是具体的，又是升华的。从她的身上，可以看到我们民族的希望。"[②] 翠巧是敢于与命运抗争的觉醒者，她所选择的追求光明的道路是很艰难的。难就难在，她面对的不是狭义社会恶势力，而是养育她的人民中那种平静的、甚至是温暖的愚昧。较之对抗恶势力，这种挑战需要更大的勇气。

《黄土地》中的镜头处理大多是静止的，这是来自创作者们对陕北土地风貌的主观感受，以及陕北人民特殊的生活形态。创作者有意造成一种沉重感和压抑感。色彩处理也根据陕北的特点，在黄色的主调中，再配上黑（祆）、白（羊肚毛巾）、红（喜庆的象征）三种颜色。《一个和八个》中大量运用不完整的构图，单纯地但不是简单地使用黑白灰三种色彩等，都是根据内容和生活的需要构思的。

值得称道的是，这一代青年导演虽然接触过较多的西方电影理论和电影作品，受到过一些影响，但在创作过程中，他们并不照搬别人的东西，也不拘泥于巴赞的长镜头理论或爱森斯坦的蒙太奇理论，而是力求从所要表现的思想出发，从民族文化传统中，从外国文化中吸取营养，在自己的体验和感受的基础上，去寻找最好的艺术形式，开拓视听语言的新领域。

继 1984 年之后，这些青年导演开始了他们的探索系列：陈凯

① 陈凯歌《怀着深挚的赤子之爱》，《电影艺术参考资料》1984 年第 15 期。
② 陈凯歌《怀着深挚的赤子之爱》，《电影艺术参考资料》1984 年第 15 期。

歌在《黄土地》之后，又执导拍摄了《大阅兵》和《孩子王》；田壮壮在《猎场扎撒》之后，又执导拍摄了《盗马贼》、《鼓书艺人》和《摇滚青年》；张军钊在《一个和八个》之后，又执导拍摄了《加油，中国队》、《孤独的谋杀者》和《弧光》；吴子牛在《喋血黑谷》之后，又执导拍摄了《鸽子树》（未公映）、《最后一个冬日》、《晚钟》以及《欢乐英雄》、《阴阳界》；胡玫、李小军联合执导了《女儿楼》之后，胡玫又独立执导了《远离战争的年代》；彭小连执导了《我和我的同学们》、《女人的故事》……要特别提出的是，继文革后的82届本科毕业生之后，1983年入学的导演进修班和1984年的导演专修班的毕业生中，也都很快地涌现出一些人才。1985年青年导演黄建新（1983年导演进修班毕业生）执导的故事片《黑炮事件》风格独特，在中国电影中可说是不曾见过的。它既不是正剧，也不是悲喜剧；既不是喜剧，也不是悲喜剧，而是荒诞与现实的结合，表现与再现的结合，是借鉴了西方的“黑色幽默”而创造的一种风格化和略带冷峻的幽默感来表现的形式。影片通过“黑炮”丢而复回这样一个荒诞的情节框架，展开了对知识分子问题的反思。创造者用俯视式解剖的方法，对中国当代知识分子的文化心理结构进行了冷峻的、理性的解剖，说明“四化”建设中一个关键的问题是人自身的现代化问题，“四化的实现需要引进先进的科学技术，需要改革体制，更需要具有现代意识的新人。”① 在男主人公赵书信的身上，民族的优良传统与劣根性是并存的。就这部影片的总体来看，仍可说是现实主义的，但编导吸取、借鉴了许多其它风格、流派的表现手段。影片中“黑炮事件”只起了一个情节线的作用，在这一故事链条中，创作者找到了不少空隙，插入一系列影象表意系统的戏，如，赵书信在剧场看“阿里巴巴”舞蹈，足球场上看打架；赵书信扔完棋子之后，走到教堂门口往里看；以及影片最后赵书信看两个小孩玩砖块

① 黄建新《肩负起新一代的使命》，《电影艺术参考资料》1984年第4期。

……。

在这部影片中，大量运用了“象征”的手法。传统的象征手法，习惯于把象征的内涵归结为一个特别实在的具体物，黄建新导演称之为“具象性象征”，而这部影片的象征手法比较虚，“把象征转移到日常生活中一系列场景与细节的累积上。这种象征是多层次的，放射性的，我们称它为散点式象征。”① 这种象征总的追求是“模糊”。这种象征手法的意念指向性是不明确的，多向的。这是由生活的模糊性以及创作者思维的模糊性造成的。这部影片对线条、色彩、光线、音响、音乐、镜头运动、表演等各种造型元素都精心设计，力求起到剧作作用。值得称道的是，青年导演黄建新在《黑炮事件》创作一开始就考虑到：“要使电影获得迅速发展，思想和艺术的高层次追求与对观众接受心理的研究这两方面缺一不可；电影发展到今天，两者的结合势在必行，即高档次的艺术探索和可观赏性这两方面应作综合考虑。”② 因此影片既有大胆的艺术创新，又注意到一定的观赏性，使不同层次的观众都能从中得到艺术上的满足。《黑炮事件》将青年导演的探索和创新推向一个新的高度。

1987 年陈凯歌导演的《孩子王》和张艺谋导演的《红高粱》是第五代的两部重要之作。《孩子王》写文化大革命期间一位知青在边远的云南山村小学教书的故事，表达了编导对我们的教育制度、文化传统以及怎样做人等问题的思考，影片充满了象征、幽默和自嘲，写实与写意很好地结合。主人公老杆只要一进人教室、进入教书的环境中，必然有个画框（门或窗）将他框住，以暗示文化的“道”对人的束缚，主人公一进入大自然中“框”就消失了。影片中最好的学生也就只知抄字典，字典成了一种传统文化的象征。老杆想教学生一些实用的知识而不仅仅是抄课本，这都不成，

① 黄建新《肩负起新一代的使命》，《电影艺术参考资料》1984 年第 4 期。
② 黄建新《肩负起新一代的使命》，《电影艺术参考资料》1984 年第 4 期。

最后被剥夺了教书的权利。他迎着满山烧荒的大火，在“从前有座山，山里有个庙……”的不断重复声中离开了学校，使观众联想到这陈腐的教学内容应该在大火中彻底烧毁。陈凯歌的《孩子王》，仍然坚持了他自己的创作风格，用电影艺术手段表达了相当深邃的哲学思想，尽管十分费解，但他自己却很欣赏，认为最好地表达了自己的体验和感受。

张艺谋的《红高粱》1987年完成，在第38届西柏林国际电影节荣获最高奖——金熊奖。清代文艺理论家王国维在《人间词话》“意境”一节中说到：“有造境、有写境，此理想与写实二派之所由分。”显然，《红高粱》的创作方法是属于“造境”，是属于理想化的，是“经过编导心灵的过滤，情节人物已适度变形，加上蒙太奇的组接与造型音响的配合，将创造者心中的幻境还原为一种银幕上人人可见的亦幻亦真之境——这就是电影的‘造境’。”[①]《红高粱》是电影艺术家们创造想象出来的现代神话。我们从影片的创作实际来看，许多精彩的段落都是电影艺术家们展开想象的翅膀大胆创造的结果。“颠轿”是影片中很有艺术魅力的一场戏，轿夫们的粗狂、快乐和舒展，新娘子怀揣剪刀又悲又苦以及轿内外的心理反差对比，完全是电影创作者们发挥艺术想象力创造出来的。舞蹈、唱词、音乐，全是他们自己编的。祭酒神的仪式也是想象出来的。烧酒作坊、大缸、大瓮、大海碗以及大喇叭，都是美工师的创造，祭酒歌是导演和演员们一句一句凑起来的，所以张艺谋说：“民俗也可以创造。”

影片最后“血红的太阳、血红的天空、血红的高粱漫天飞舞，小孩‘娘，娘，上西南’的喊声随风飘洒，再伴以升腾而起的高昂激越的唢呐齐奏，使影片的生命主题得到最高升华。”[②] 影片通过这种“造境”，“表达了我现阶段对生活、对电影的思考，是我

① 李彤《红高粱》：自己种的高粱，见《中国青年报》1988年2月21日。

② 《电影艺术参考资料》总188期第35页。

情感和心态的一次真切的流露。”[①] 由于张艺谋的家庭出身与生活经历，他从小受到压抑和扭曲，所以他“由衷地欣赏和赞美生命的舒展和辉煌，并渴望这一感情在艺术中加以抒发。”[②]《红高粱》正是他这种感情的一种抒发。

影片《红高粱》描写了一群“敢爱敢恨敢生敢死”的人，恢复了人的本来面目，赞颂了生命意识，不压抑人的本性。张艺谋感到中国人活得太累了，中国人种的退化，他说：“你把中国五千年历史文化往脚下踩也罢，捧上天也罢，在批判继承中重新确立自我也罢，你的生命状态首先得热起来，活起来，旺盛起来，要敢爱敢恨，敢生敢死。不能一肚于文化，自己却活得越来越疲软。”[③]“《红高粱》实际上是我们创造的一个理想的精神世界。”[④]在这部影片中，患麻疯病的李大头、土匪秃三炮和日本鬼子都成为一种象征，是压抑生命、压抑人性的力量，与他们的斗争实际是人性与兽性的搏斗，影片最后，这些普通老百姓与日本鬼子的拼搏，不是一般的复仇，而是“体现了生命本身的不屈的精神。”[⑤]

《红高粱》影片的总体构思很有设想，充分体现出编导赞美生命、追求创造的精神世界。“颠轿”是第一个出色创造的场面，很好地表现了轿夫与新娘心理情绪上的反差。编导不仅创造性地展现了颠轿的习俗，创造了颠轿歌、颠轿舞和音乐，而且为了增加实景拍摄的艺术效果，他们将十几卡车黄土筛细了，撒在路上，轿夫们在荒无人烟的旷野中，自颠、自唱、自乐，使颠轿不仅体现一种民俗，而且成为快乐、诙谐的生命舞蹈。

“野合”是《红高粱》中又一精彩的乐章，导演早已想到，如

---

① 《电影艺术参考资料》总 188 期第 16 页。
② 《电影艺术参考资料》总 188 期第 16 页。
③ 《电影艺术参考资料》总 188 期第 17 页。
④ 《电影艺术参考资料》总 188 期第 17 页。
⑤ 《电影艺术参考资料》总 188 期第 23 页。

果出现裸体将无异于大量外国影片中男欢女爱的场面，毫不新鲜。因此，他产生了现在的构思，“这场戏的总体要求是体现爱的欢乐和神圣。”画面是一个俯拍的全景镜头：身着红衣的“我奶奶”仰面躺在倒伏的高粱所铺成的绿色圆形圣坛上，古铜色的“我爷爷”在她面前双膝脆下。这场戏的第一表现层次是音响音乐——心跳似的鼓声好象敲打在人们的心上，拔地而起的唢呐声好似发自内心的呐喊；第二表现层次是在风中狂舞的高粱选化画面，高粱在风中狂舞……一种人化了的自然，充分体现出爱的热烈和生命的辉煌。影片的几段唱和唢呐曲前后出现两次，每次的含义不同，给人的感受也不同。“妹妹你大胆地朝前走……”先是用在高粱地里“野合”一段，最后又用在结尾血红的高粱画面中。前者表现生的欢乐，后者表现死的辉煌。“敬酒歌”第一次出现，抒发一种快乐、豪爽的情怀；9年后罗汉被杀，临行前再唱“敬酒歌”，燃烧着为罗汉报仇的火焰。最后，“我奶奶”死后，“我爷爷”木雕泥塑般一动不动地站在尸体旁，天边响起“我爷爷”的歌声，使人联想起“我爷爷”和“我奶奶”相亲相爱的过去以及“我奶奶”最后的拼搏与献身。

导演在构思中，特别注意音乐的中国特色，选用了唢呐、中国大鼓，对几段唱的要求是像北方戏曲，要求“体现出北方农民刚烈、昂扬、直抒胸臆的精神气质。”

《红高粱》为了能迎得大多数观众的理解，接受了许多传统电影的语言表达方式，因此，《红高粱》的出现标志有着共同思想观念与美学追求的原来意义上的第五代已经解体，此后，更多地体现为导演不同的个人风格。

2. 创作特点

综观青年导演们的创作，至少有以下几方面的特点：

①现代意识和冷峻的眼光

由于他们大多是在文化大革命中长大成人，他们的青年时代是在我国大动荡的非常年代度过，他们饱尝了生活的艰难，人间

的冷暖，又没有经历过五、六十年代思想改造运动的反复冲刷，因此，他们一般都具有较强的独立思考的能力。“十年浩劫”形成了他们深沉、冷峻的目光，加之，他们学习电影正赶上思想解放。改革开放的大潮，他们有机会接触世界各种哲学和艺术理论及其作品，有着比较充分的文化艺术准备。当他们走向电影创作岗位时，具备比较丰富的哲学和社会科学知识和电影文化修养，具有现代思维方式和独特、敏锐的眼光，因此，使他们的电影作品，具有明显的现代意识和现代技巧。

②艺术上的标新立异

青年导演们是在重新认识电影本体的基础上从事电影创作的，因此他们的电影创作具有鲜明的造型意识，通过电影造型，形象地表现出他们强烈的主观意念。有人将他们的美学追求称之为“影象美学”。他们的影片无论在哲理思考、影片结构、画面构图、色彩影调、声画结合、音乐音响、表演等各个方面，都是敢于突破传统，敢于标新立异，精心构思，锐意创新的。他们拍摄的影片的确与他们之前的中国电影面貌迥异。影片充分发挥了电影艺术的丰富表现力，画面的信息量大，运用象征、荒诞等手法，引发观众思考许多问题，这类影片带有 80 年代的艺术特质。

③强烈的主体意识

由于客观环境的改善，也由于主观认识上的突进，电影到了他们这一代，比以往任何时候都更加成为创作者主体意识的体现，比以往任何时候都更具有创作者自己的个性。

④从传统文艺中吸取营养

他们是站在赶超世界先进电影的立足点上去创作的，他们经常横向比较，从当代国外先进的电影创作中吸取营养，同时，他们也并不全盘否定中国的文学艺术传统，只不过他们看待传统和从传统中吸取营养的角度大大有别于他们的父兄而已。比如，在中国的古代文论中就有对阳刚美与阴柔美的论述，他们的电影作品中就特别呼唤男性的大丈夫气慨，呼唤阳刚之气。

对于中国民间艺术传统，民歌、戏曲、民乐和民间绘画等，他们之中优秀的电影艺术家们是相当重视与熟悉的。他们的电影作品充分发挥了中国传统民间艺术形式的作用，具有鲜明的民族特色和强烈的艺术感染力。《黄土地》、《红高粱》等影片都是这样。

青年导演们的电影作品，已多次在国际电影节上获奖，成为中国电影宝库中的珍品。虽然对于他们的电影作品，国内观众和学者们评价不一，但他们的创新精神却是无可置疑的，他们的崛起，预示了中国电影的未来和希望。

说到第五代的不足，有以下几点应当引起注意：

①对民族性、民族文化如果采取一概否定的态度，是不科学的。

②心中要有观众，在追求艺术性的同时要考虑观赏性。在这方面张艺谋、黄建新、周晓文等第五代导演早已注意了这个问题，并用他们的作品作出了回答。

③不可轻视叙事技巧，不可轻视人物塑造的基本功，不可完全排斥戏剧性。

第六节　多元化的探索

第五代导演的第一批作品问世之后，引起了整个中国影坛的震动，前辈电影艺术家们，特别是中年导演们从年轻一代的电影作品中学到了不少新的东西，也为自己进一步探索，瞄准了方向。与此同时，鉴于中国国情的实际，第五代导演的探索片怎样才能为更多的群众所赏识，成为摆在第五代导演面前的一个不可回避的问题。此后，我们从第四代导演的作品中也看到了新的探索，他们吸收了青年电影艺术家们的智慧，面有的第五代导演也开始拍摄“商业片。”此后的影坛，很难看出谁在领导电影新潮流，而是八仙过海，各显其能。所谓的“艺术片”与“商业片”之间呈现出一种融合，第四代导演与第五代导演的作品之间的界线也不那

么清晰了，更多呈现出电影艺术家们的个人风格，也就是说，近年来，中国影坛上出现了多元化发展的局面。

1984 年以后生产的影片，都受到第五代影片的影响和震动，但三代导演各拍各的片，各打各的仗，呈现一种多元化的追求，没有一种美学是大家共同追求的。这种多元化的追求，我们可以从下面几方面来看：

首先从题材、立意方面看：

1985 年共生产故事片 127 部，有以文革前后为历史背景摄制的《青春祭》、《绝响》、《张家少奶奶》、《秋天里的春天》、《小巷名流》等；有以当前社会改革生活为题材的《相思女子客店》、《野山》、《黑炮事件》等；有以歌颂为主的《迷人的乐队》、《咱们的退伍兵》。黄建中导演的《良家妇女》和田壮壮导演的《猎场扎撒》、《盗马贼》都是有探索精神的佳作。改编的《日出》、重拍的《夜半歌声》也都有一定的观赏性。1985 年还拍摄了一批打斗片、惊险片，像《峨嵋飞盗》、《世界奇案的最后线索》、《大刀王五》等。

1986 年共生产故事片 134 部，大型历史故事片有《孙中山》、《血战台儿庄》、《直奉大战》（上、下）、《成吉斯汗》、《非常大总统》等引人注目。

谢晋导演的《芙蓉镇》以其广阔的生活面及历史的反思力量，吸引了广大观众并引起争论。直接反映当前改革的好影片有《T 省的 84、85 年》、《乡民》、《失信的村庄》。

青年题材的好影片有《珍珍的发屋》、《城市假面舞会》，反映 80 年代青年军人风貌的影片：《雷场相思树》、《女兵圆舞曲》、《十五的月亮》、《我们正年轻》等。

侦破、打斗影片拍摄较好的有：《东陵大盗》（上、下）、《神鞭》、《超国界行动》等。

还有一批中青年艺术家的创作，像谢飞、乌兰导演的《湘女潇潇》、王君正导演的《山林中来的第一个女人》、史蜀君导演的《失踪的女中学生》、陈凯歌导演的《大阅兵》、黄建新导演的《错

位》、吴子牛导演的《最后一个冬日》等显示出各自不同的风格，引起人们的关注。

1987 年共生产故事片 146 部。这一年我国举办了第一届中国电影展，中国电影开始被世界所了解。《老井》、《红高粱》等电影连续在国际上得奖，1987 年成为中国电影走向世界的良好开端。

1987 年反映正在变革中的现实生活的题材占 70%左右，有《解放》、《老井》、《男儿要远行》、《女人国的污染报告》等。黄蜀芹的《人·鬼·情》，黄建中导演的《一个死者对生者的访问》、《贞女》，郑洞天导演的《鸳鸯楼》，林洪桐导演的《死神与少女》等都是很有想法、有追求的艺术片。

第五代导演陈凯歌的《孩子王》和张艺谋的《红高粱》是两部重要的力作。

珠影厂张泽鸣导演的《太阳雨》和孙周导演的《给咖啡加点糖》则是新型的都市生活的敏锐反映。

1987 年娱乐片丰收，《最后的疯狂》、《闪电行动》、《黄河大侠》、《少爷的磨难》等，观赏性与艺术性较好的结合，使娱乐片进入一个较高的层次。

影片创作题材、立意方面呈现出来的多元走向，是思想活跃、环境宽松在电影创作中的具体表现。

从风格样式方面看，这几年电影的风格样式同样呈现出丰富多彩的局面。

1986 年获金鸡奖最佳故事片的《野山》是纪实性与戏剧性较完美的结合，是我国现实主义优秀传统的现代发展。1985 年峨嵋电影制片厂生产、从连文导演的《小巷名流》用朴素的语言描述文革中非常时期的生活，是一部悲喜剧，很有幽默感，是中国电影中不可多得、难能可贵的一部影片。张暖忻 1985 年完成的《青春祭》追求淡化，不重情节重情绪，像一篇抒情散文，注重营造意境。滕文骥导演的《大明星》是商业片中的歌舞片，《峨嵋飞盗》则是商业片中的惊险样式。第五代导演张泽鸣的《绝响》，呈

现一种综合，他把戏剧性与散文性、通俗与思考、纪实与表现较好地融合在一起，分寸把握得很好。黄建新的《黑炮事件》创造了一种独特的样式，既不是一般的悲剧，也不是一般的喜剧，而是荒诞与现实的结合，表现与再现的结合，情节表意系统与影象表意系统很好的结合。田壮壮的《猎场扎撒》和《盗马贼》是非常纪实的，接近纪录片式的故事片。

《孙中山》不是一般的传记片，不是客观地记录人物的历史，而是将孙中山一生的经历经过了创作者们的理解和消化，加进他们的感情和认识之后的再创造。

最能说明风格样式多样化的一个例子是1987年第五代的二员主将同时拿出了《孩子王》和《红高粱》。从这两部作品可以看出陈凯歌和张艺谋的分道扬镳，标志着第五代的分化。陈凯歌的电影继续沿着“电影哲学家”的道路走下去。注重理性思考，在《孩子王》中充满了象征、幽默和自嘲，导演的主观意念时时可见。影片不要求直接打动观众的情感，使观众随着导演指引的方向前进，而是直接作用于观众的大脑，使观众时时在影片声画的启示下去联想去思考。

张艺谋明确地说过：“电影就是电影，还是让人看，不一定托起意识形态那么多东西，能悟到多少算多少，不要拍得特别累。”（在学院的讲话）“我不想拿《红高粱》说特别多的事，不太想把它弄得有各种各样的社会意识、人类意识。”①“拍电影要多想想怎么拍得好看，而不要先讲哲学，搞那么多社会意识。”② 因此张艺谋的《红高粱》在故事设计、画面调度到视听组装都通俗化，使人视觉愉悦，身心快乐，对于张艺谋的这种变化，很多人叫好，认为是对第五代的突破和飞跃。但也有相反的看法，有的青年评论家认为张艺谋的《红高粱》是第五代的最后一个“商业音符”。有

① 见《当代电影》1988年第2期。

② 见《电影艺术参考资料》总第188年第27页。

的评论认为："《红高粱》既象征着'第五代'的成功，同时也极好地表明了'第五代'的终结。'第五代'从一种文化的叛逆沦落为迎合主流意识形态、大众口味的时尚。"①

从对观众的态度方面看：报纸上曾经报导田壮壮说过："我的电影是拍给21世纪观众看的。"②陈凯歌虽没有这样说，但他始终坚持"阳春白雪"，《孩子王》由于看不懂，遭到不少人的指责攻击，对这一切，陈凯歌坦然处之，说他最喜欢自己的影片就是《孩子王》，坚持自己的道路。同样是第五代的黄建新早在拍《黑炮事件》之前，就在摄制组提出"思想和艺术的高层次追求与对观众接受心理的研究这两方面缺一不可。""即高档次的艺术探索和可观赏性这两方面应作综合考虑。"③周晓文用他的作品《最后的疯狂》和《疯狂的代价》说明他从一开始就将艺术探索与观赏性很好地结合起来了，使他的作品，既有较高的品味又有相当好的票房。张艺谋说："我觉得观赏性并不等于商业性，寻找观众也不是媚俗。电影是要通过看来理解的，它的思想内涵必须以观赏性作依托。"④

总之，从这几年电影的题材、风格样式以及对观众的态度几个方面，我们都可以明显地看出一种多元化的追求，多元化的格局，1987年之后，中国电影很少表现为一个群体向某种美学方向作集体突进，而更多呈现为艺术家个人的追求、个人的风格。

1988年共生产故事片158部，思想性、艺术性较好的影片有《共和国不会忘记》、《巍巍昆仑》（上、下集）、《多梦时节》、《村路带我回家》、《荒雪》、《红楼梦》等。由于商业大潮的冲击，1988年娱乐性影片已占全年生产影片的60%以上，出现了一批观赏性、娱乐性较强的影片，如《疯狂的代价》、《霹雳行动》、《大侦

① 见《电影艺术》1988年第9期第11页。
② 见《中国电影时报》1986年9月2日。
③ 黄建新《肩负起新一代的使命》，《电影艺术参考资料》1984年第4期。
④ 见《电影艺术参考资料》总第188期第28页。

探》等。在这股潮流的冲击下，青年作家王朔的四部作品被同时搬上银幕：有峨影厂出品米家山导演的《顽主》(根据同名小说改编)；西影厂出品黄建新导演的《轮回》(根据小说《浮出海面》改编)；深圳影业公司出品，叶大鹰导演的《大喘气》(根据小说《橡皮人》改编)；北影厂出品夏钢导演的《一半是海水，一半是火焰》(根据同名小说改编)。一年之内，同一作家的四部作品被搬上银幕，实属罕见，因此有人称1988年为“王朔电影年”，并将这股王朔热称之为“王朔现象”。

这批王朔电影一出现，立刻引起了强烈的反响和热烈的讨论。有人直率地称之为“痞子文化”，是“痞子写，写痞子，给痞子看，培养新痞子。”有人不同意这种看法。到底王朔电影中写的是一群什么样的人？他们是在原有的秩序破坏了，新的秩序尚未建立的情况下，出现的“都市中灰色的一群。”[①] 他们表现出信仰的破灭，对现存秩序、传统价值观念的反叛和嘲笑。而他们自己并没有什么高尚的灵魂，对生活采取一种玩世不恭、游戏人生的态度。王朔电影抓住了社会变革时期出现的这一类前所未见的人物形象，反映出精神领域中的价值错乱与堕落，这无疑是艺术家反映社会心理的敏感，是王朔电影的认识价值所在。正如李兴叶所说：“王朔电影的价值正在于它生动地表现了精神文明在现实生活中如何淡化，如何受到亵渎、嘲弄；表现了社会由此产生的种种病态现象与精神危机。也许作家、电影艺术家对子这种价值的提供并不自觉，然而，由于他们真实地描绘了生活，艺术作品便成为一面镜子，映照出现实的影子，成为一种历史的记录，并促使人们对此进行思索，从这个意义上说，王朔电影的认识价值是重大的。”[②] 由于创作者对其主人公批判不足，面是采取一种欣赏、把玩的态

① 任仲伦编著《新时期电影论》，第283页。

② 《病态社会病态精神的真实写照——王朔电影的价值与失误》见《中国电影年鉴》1989年第287～288页。

度，造成结果是对丑恶行为的炫耀、对人生的戏弄，产生了不良的社会效果，这是应当严肃指出来的。电影界对王朔小说一哄而上，也可见被商业大潮冲击下的创作人员心态的混乱。

1989年共生产故事片136部，虽然数量比1988年有所下降，但质量还有提高。这一年最突出的是长春电影制片厂摄制的《开国大典》和广西电影制片厂摄制的《百色起义》为代表反映重大革命历史的宏篇巨制影片的完成，为国庆40周年献了厚礼。这两部影片都能站在今天的高度去审视历史，在再现历史真实的基础上，挖掘出有价值的东西。两部影片都达到了思想性和艺术性较完美的统一，并有相当的观赏性，在群众中引起极大的反响。

两部影片一个共同的特点是重多的历史事件，重多的历史人物，编导能够繁而不乱，从容不迫，梳理得井然有序，脉络清晰。影片不光再现了历史的真实，而且抒发了饱满的激情，在这方面，创作者反复推敲，下了一番功夫。拿《开国大典》来说，导演运用了大量的历史影片资料，将过去真实的新闻纪录片与今天拍摄的故事片非常细致地较完美地衔接在一起，几乎达到了以假乱真的地步。比如《开国大典》的高潮段落，毛主席高呼："人民万岁"给了个大近景，毛主席连续不断的呼喊声在广场上回荡，配以长长的大全景俯拍广场的资料镜头，展现了当时广大群众激动无比的心情，天安门城楼上和天安门广场上两个画面交替使用，把观众完全带到当时的情景之中。紧接着是"反复将礼花与高速拍摄的战士缓缓倒下叠印在一起，这种诗情的抒发使主题升华。"①《百色起义》前半部分展现在邓斌面前的是一个错综复杂的斗争形势，影片以纪实的手法，叙事简洁明了，而后半部"则富于激情地描绘了如火如荼的工农群众大革命的斗争场面，银幕上一幅幅气势磅礴、排山倒海的画面，描绘出一首壮丽的史诗，传递出广大工农群众发自内心的激情、欢乐与一往无前的英雄气概，使今

① 见《再现革命历史的艺术》一书，第41页。

天的群众感受到当年大革命热烈而又真实的气氛，从中感受到美与崇高，达到一种精神的升华。”①

这两部影片另一个共同的特点就是非常注重塑造人物，特别是对人物精神世界的揭示。《开国大典》的重点是塑造毛泽东和蒋介石这两个重要人物，《百色起义》的重点，当然是年轻的邓小平。在人物塑造方面，既需要宏大的场面造成磅礴的气势，又需要耐人寻味的生动细节，既需要环境的典型，又需要细节的典型。在《开国大典》中不仅充分展示了毛泽东在中国革命的关键时刻，在国共两党决战时刻所表现出来的雄才大略、无产阶级革命家的智慧和气魄，而且通过他与民主人士的交谈、与儿子的谈话、与战友们的争论、与家乡乡亲们语重心长的谈心以及他逛夜市回来挨批评，习惯在鞋底上划火柴，看书时下意识吃茶根等生动生活场面和细节的描绘，将伟大领袖毛泽东的形象活现在观众的眼前。

对蒋介石形象的塑造也同样不能怠慢，不仅有国共两党斗争面前种种奸诈阴险的表现，而且有蒋介石夜梦大蜘蛛、视察江防与江防司令打麻将以及“国耻日”给孙子吃饼干等戏，把蒋介石在垂死挣扎的最后时刻，心神不宁，笼络人心，是暴君又是可亲的爷爷等多面性表现出来，使蒋介石也成为一个有自己逻辑的立体多面的活人，不仅形似而且神似。

《开国大典》荣获第十届中国电影金鸡奖（1990 年）最佳故事片奖，最佳编剧奖（张天民、张笑天、刘星、郭晨），最佳导演奖（李前宽、肖桂云与谢铁骊、赵元并列），最佳男配角奖（孙飞虎），最佳剪辑奖（吴方海）。《百色起义》中卢奇把邓斌直率性急、敢作敢为、敢于承担责任的大无畏精神同时又幽默风趣的性格很好地展示出来，令人信服，因而荣获当年金鸡奖最佳男主角奖。

除此之外，1989 年的电影创作中又一重大成果体现在儿童片方面，当年共拍摄 13 部少年儿童故事片，出现了《豆蔻年华》、

---

① 《辉煌的革命赞歌——看〈百色起义〉》李兴叶见《电影艺术》1989 年第 10 期。

《普莱维梯彻公司》、《哦，香雪》等一批优秀之作，被称为儿童片创作生产的丰收年，电影艺术为少年儿童的健康成长起到了良好的作用。

结束语

回顾新时期10年，中国电影的变化是巨大的，不仅从帮文艺的桎梏下挣脱出来，恢复了中国进步电影的现实主义传统，而且在解放思想、改革开放的总形势下，大胆借鉴世界各国文艺和电影中一切有价值的东西，努力探索具有中国特色的社会主义电影道路。新时期的电影理论和电影创作都空前活跃，在短短10年中，各方面取得了令人瞩目的成就，中国电影引起了全世界的重视。

首先从创作上看，电影创作无论数量和质量都明显提高了，我们的影片生产从原来每年的五、六十部提高到一百四、五十部。创作出一大批思想性、艺术性都超越以往水平的优秀影片。电影艺术家们从影片的思想内容到艺术表现形式方面都在努力创新，我们电影作品在反映生活的广度和深度上都大大前进了。思想的解放，带来了现实主义精神的深化，从我们反思历史、揭露文革所造成的悲剧的影片《天云山传奇》、《巴山夜雨》、《被爱情遗忘的角落》、《小巷名流》、《芙蓉镇》、《孩子王》中看得十分鲜明。我们更从敢于面对现实，从各个角度反映改革现实中的复杂性、艰巨性的电影作品《人到中年》、《在被告后面》、《血，总是热的》、《野山》、《黑炮事件》、《老井》中深深地感受到。我们的电影从来没有这么贴近现实，这么细致入微地展现出普通建设者们的喜怒哀乐和精神世界，这批作品激励着人们去为今天的四化建设努力奋斗。还应该看到的是，我们一向善于拍摄的革命历史和革命战争题材的影片，在新时期也有了新的发展。特别是正面表现老一代无产阶级革命家的影片，像《南昌起义》、《西安事变》、《开国

大典》、《百色起义》、《巍巍昆仑》、《风雨下钟山》以及塑造民主革命先驱者的《孙中山》、《廖仲凯》等影片，在文革前从未拍过，现在从无到有，越拍越好。影片气势恢宏，领袖人物栩栩如生，在广大人民群众中引起很大反响。这类影片对记录中国革命的光辉历史，用爱国主义、共产主义的革命思想教育广大人民群众，起到了很好的作用。

除此之外，影片的题材、风格样式也多样化了。我们不仅注重电影的教育作用，而且重视电影的审美作用和娱乐作用。一直被群众欢迎的武打片在新时期有了较大的发展，《武林志》、《武当》、《少林寺》等影片的出现受到广大观众的欢迎。周晓文的《最后的疯狂》、《疯狂的代价》等以其艺术性与观赏性的较好结合，独树一帜。《黑炮事件》更是借鉴了西方“黑色幽默”而创造的一种新形式。随着对观众学的重视、对观众多方位、多层次的需求的研究，我们电影的风格样式将更加丰富多彩。

从理论方而来看，新时期10年，我们对电影艺术规律的认识大大地深入了。“十七年”或文革时期，电影界几乎没有对电影本体进行正面的研究，是新时期改革开放的大好形势，提供了这种研究的可能性。于是很快展开了电影与戏剧、电影与文学、电影本性、电影新观念等一系列问题的学习研究。电影创作在电影理论的影响下，经历了“形式美学”、“纪实美学”、“影象美学”几个重要的发展阶段，80年代中后期，随着商品经济大潮对电影的冲击，随着对观众多方位、多样化需求的了解，电影创作出现了多元化的发展。电影理论界对电影观众学、电影市场学、类型影片的拍摄技巧、娱乐片的功能及其美学特征等问题引起了高度重视，进行了多次认真地学术研讨，以适应电影创作实践发展的需要。

总之，中国电影已不再仅仅是政治斗争的工具，而真正成为电影艺术家发自内心的艺术。中国电影不再只有一种结构形式，而是各种风格样式百花纷呈、各展风彩。在大好形势下，几代导演

各展所长，创造着自己理想中的艺术。电影艺术家们不仅注意了电影艺术的探索创新，而且认识到电影的商业性特征，注意研究广大观众的爱好与趣味，努力拍好群众喜闻乐见的各种类型的影片。在繁荣创作的同时，电影理论战线也相当活跃，电影理论队伍迅速成长，各种不同层次的理论分工也逐渐明确，按照各自不同的研究对象与方法去发展，理论与创作局面都空前活跃。在老中青电影艺术家的共同努力下，近年来中国影坛出现了不少优秀影片，已接近并且赶上世界电影的先进水平，引起了国内外人士的瞩目，中国电影的国际地位明显提高了。

我们在充分肯定成就的同时，也不回避目前中国电影所面临的困境和存在的问题。在商业大潮的冲击下，电影界目前尚有许多问题没有理顺，出现了某些迷茫和混乱。

首先从创作思想方面看，由于电影业被推进商品经济的大潮中，大量娱乐片的投入拍摄。近两年来，我们的电影对现实的关注少了，现实题材的影片比例明显下降，不少影片的主人公是强盗、土匪、走私犯或地痞流氓等，这类影片显然是为了向钱看，单纯追求经济效益，不能给人以美的、健康的享受和精神上的启迪和鼓舞。

由于单纯追求经济效益，创作过程中不注意体验生活，抢时间、赶进度、不少电影作品粗制滥造，质量下降。

理论上和创作中都存在简单地照搬和模仿西方的现象，忽视对中国传统文化与传统艺术中优秀精华的继承与发展，不利于创造有中国特色的社会主义电影。

在创作各种各样不同类型影片的过程中，创作人员表现出修养、素质的欠缺，缺乏智慧、幽默，缺乏创造力和想象力，受固有的一套束缚得太紧。在这方面，我们的电影从业人员还需要进一步解放思想，展开想象的翅膀，充分认识和发挥电影艺术的潜在能力，去创造各种各样的电影，用多样化的、丰富的、生动的电影产品，去满足人们多方位、多层次的文化娱乐审美需求。

除此之外，不可否认，在电影领导体制改革、电影生产和电影市场的健全等方面都存在许多尚未理顺的问题，严重影响了电影业的生存和发展。另外中国电影不仅被推向国内市场，而且被推向国际市场，中国电影需要和大量涌入的外国电影（特别是美国电影）、港台电影相竞争、相抗衡，然而我们国产影片无论从资金、技术以及摄制经验等方面的条件都无法与之相比。电影是文化商品，更是意识形态，电影业是企业，更是生产精神产品的重要基地，因此，在这方面，国家需要一定的资金投入，需要制定一系列的政策，保护国产影片的生产和发行，真正起到宏观调控的作用，而不能任其自生自灭，这是国家领导机关应当高度引起重视的大问题。

10年来的成就是很大的，同时，摆在中国电影面前的困难和问题又是很多的，这需要领导和全体电影工作者齐心协力，上下努力，充分调动各方面的积极性，去开创中国电影的新局面，为创造具有中国特色的社会主义电影事业而继续奋斗。

思考题

1. “恢复时期”电影创作情况如何？
2. “五代导演”的提法具体含义是什么？
3. 第一次创新浪潮的艺术特点是什么？
4. 谢晋电影的主要特点是什么？
   中年导演的创作特点是什么？
   青年导演的创作特点是什么？
5. “新时期”中国电影的发展轨迹？

主要参考影片

第一章　《劳工之爱情》；

第二章　《春蚕》、《神女》、《渔光曲》、《大路》、《十字街头》、《桃李劫》、《马路天使》；

第三章　《一江春水向东流》、《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》、《小城之春》、《艳阳天》；

第四章　《中华女儿》、《白毛女》、《祝福》、《林家铺子》、《青春之歌》、《林则徐》、《红色娘子军》、《早春二月》、《农奴》；

第五章　《创业》、《海霞》、《智取威虎山》、《杜鹃山》、《春苗》、《反击》；

第六章　《小花》、《天云山传奇》、《沙鸥》、《邻居》、
《小巷名流》、《一个和八个》、《黄土地》、
《盗马贼》、《孩子王》、《红高粱》、《黑炮事件》、
《老井》、《人·鬼·情》、《孙中山》。

主要参考阅读文献

程季华主编：《中国电影发展史》第一、二卷，中国电影出版社，1963年版；

周晓明：《中国现代电影文学史》，高等教育出版社，1987年版；

陈荒煤主编：《当代中国电影》(上)，中国社会科学出版社，1988年版；

李少白：《电影历史及理论》，文化艺术出版社，1991年版；

封敏主编：《中国电影艺术史纲》，南开大学出版社，1992年版；

钟大丰：《中国电影的历史及其根源》，《电影艺术》1994年第1期至第2期连载；

钟大丰：《论"影戏"》，《北京电影学院学报》1985年第2期；

柯灵：《中国电影的分水岭——郑正秋和蔡楚生的接力站》，《电影艺术》1984年第5期；

夏衍：《从事左翼电影的一些回忆》，《电影文化》1980年第1期至第2期；

阳翰笙：《左翼电影运动的若干历史经验》，《电影艺术》1983年第11期；

钟大丰：《作为艺术运动的30年代电影》，《北京电影学院学报》1994年第1期；

罗艺军：《30年代电影的民族风格》，《电影艺术》1984年第8期；

倪震：　《中国30年代电影中的现实主义与写实风格》，《北京电影学院学报》1984年第1期；
陈青生：　《孤岛时期的上海电影》，《电影艺术》1981年第8期；
钟大丰：　《从剧作看影戏美学——对中国电影思维的历史反思》，《影视文化》1989年第2辑；
李兴叶：　《复兴之路——1977年至1986年的电影创作与理论批评》，中国电影出版社；
郑君里：　《画外音》，中国电影出版社；
谢晋：　《我对导演艺术的追求》，中国电影出版社；
论文集：　《话说黄土地》，中国电影出版社；
《中国电影家列传》第一至七卷中有关人员的条目。

后记

我们这本书着重研究故事片的创作发展情况，对于美术片、新闻片、科教片等其它片种的发展没有涉及。港台电影原本是中国电影的重要组成部分，由于我们资料不足，研究伊始，这本教材中也暂且空缺，只好等条件成熟后，再加以完善。

本教材的绪论和第一、二、三章由钟大丰编写，第四、五、六章及结束语由舒晓鸣编写，由于时间关系，未经一人统稿，本是缺憾，但这倒为了解各自的研究方法和语言表述上的个性特征，提供了方便。

最后，向支持本书出版的学院领导、学院教材科、夜大及出版社诸位特致谢忱。

作者

1995.1.14